

1884 LUIGI PIZZINI 1977



MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA

LUIGI PIZZINI
1884-1977

LUIGI PIZZINI

1884-1977

MUSEO CIVICO
RIVA DEL GARDA
Comune di Riva del Garda
Assessorato alla Cultura
26 gennaio - 17 marzo 1991

LUIGI PIZZINI
1884-1977

MUSEO CIVICO DI RIVA DEL GARDA
26 gennaio - 17 marzo 1991

Ideazione e coordinamento mostra:
Marina Botteri - Gianni Pellegrini

Allestimento:
Remo Ballardini, Walter Serafini, Luciano Tisi

Trasporti:
Remo Ballardini, Walter Serafini

Progetto e Coordinamento grafico:
Gabriele Weber

Stampa:
Tipolitografia TEMI - Trento

Referenze fotografiche:
Luciano Eccher, Trento

Assicurazione:
Unipol - Agenzia Generale, Mori (TN)

Sorveglianza mostra:
Remo Ballardini, Walter Serafini;
Rita Bellini, Angelina Marchi, Fiorella Miorelli,
Luciano Tisi, Emiliana Zanfei

*Si ringraziano per la cortese disponibilità i prestatori delle opere
ed inoltre, per la preziosa collaborazione:*
Giuseppe Ferrandi e Markus Gander.

In copertina: *Il mare n. 1*, 1966

IV di copertina: *Ritratto della sorella Lucia*, 1907

SOMMARIO

7	PRESENTAZIONE <i>Enzo Bassetti</i> <i>Claudio Molinari</i>
8	NOTA INTRODUTTIVA <i>Marina Botteri</i>
11	Il percorso stilistico nella produzione artistica di Luigi Pizzini <i>Bruno Passamani</i>
23	CATALOGO OPERE ESPOSTE
25	Burano, un breve ed intenso capitolo di pittura <i>Claudio Cerritelli</i>
45	Tempestosi squarci di natura e di paesaggio <i>Luigi Lambertini</i>
69	L'essenza lieve della realtà <i>Roberto Tassi</i>
93	Appunti grafici <i>Marina Botteri</i>
110	OPERE ESPOSTE
114	NOTIZIE BIOGRAFICHE
116	TESTIMONIANZE CRITICHE
138	MOSTRE
140	BIBLIOGRAFIA

PRESENTAZIONE

L'Amministrazione Comunale di Riva del Garda presenta ben volentieri il catalogo della mostra organizzata dal Museo Civico come ulteriore omaggio a Luigi Pizzini.

A undici anni dalla precedente mostra, realizzata nell'intento di ricordare l'Artista allora da poco scomparso, l'iniziativa odierna – dai rigorosi contorni critici – vuole già proporre una rilettura per temi dell'opera del nostro illustre concittadino.

Carattere umbratile e schivo, maestro sensibilissimo nel colore, l'Artista deve essere riscoperto e valorizzato anzitutto fra i concittadini; per questo il Museo Civico ha promosso questa mostra e la pubblicazione del presente catalogo.

Con la mostra di Luigi Pizzini inauguriamo (dopo lavori durati quasi un anno) le rinnovate sale espositive della nostra Rocca; ed avviamo inoltre – giova ricordarlo – un'attività di laboratorio didattico, che vedrà la presenza «attiva» di numerose scolaresche, impegnate in lavori di ricerca variamente collegati all'esposizione. È un'ulteriore stimolante occasione di apertura del nostro Museo Civico verso la città.

Speriamo che la rinnovata attenzione verso l'opera di Luigi Pizzini apra a questo originalissimo Artista, sia pure postume, altre prestigiose piazze espositive, in modo che il suo genio possa essere appieno valorizzato.

Con questi auspici ci accingiamo a visitare la mostra, ringraziando quanti hanno intelligentemente collaborato alla sua realizzazione.

CLAUDIO MOLINARI
Assessore alla Cultura

ENZO BASSETTI
Sindaco del Comune
di Riva del Garda

La vicenda artistica di Luigi Pizzini meritava un nuovo, ampliato, riconoscimento dato che, pur non essendo sconosciuta al pubblico grazie alla mostra antologica del 1979 che fornì in proposito un valido contributo, mancava di un approfondito vaglio critico che evidenziasse, all'interno di una così vasta ed a volte discontinua produzione, i filoni principali della ricerca.

Si è dimostrato quindi necessario procedere anzitutto alla catalogazione delle numerose opere rintracciate, circa mille tra pittura e grafica, al fine di individuare i momenti più significativi per un'analisi pittorica e, solo successivamente, attraverso una rigorosa selezione, sono stati scelti novanta lavori che, suddivisi secondo pertinenze tematiche, costituiscono l'itinerario espositivo della presente rassegna.

Il catalogo, articolato in specifici saggi, relativi alle fasi principali della sua lunga carriera, introduce alla comprensione dei punti nodali di sviluppo dell'iter creativo del pittore seguendone il percorso critico che lo rivela artista attento, in grado di compiere delle scelte precise come quella della sua presenza a Burano, tra il 1909 e il 1913, accanto a Umberto Mogggioli.

È questa una tappa fondamentale che gli permette di rinnovare il linguaggio figurativo a contatto con le maggiori individualità artistiche dell'epoca, manifestando la sua inclinazione per una pittura di luce e di vibrazioni atmosferiche che avvolge, sia nei ritratti che nei paesaggi, i soggetti rappresentati.

La ripresa dell'impegno pittorico, dopo la «crisi» degli anni venti, periodo nel quale si dedica soprattutto allo studio cartografico, è caratterizzata dalla scelta tematica del paesaggio; l'artista avvalendosi dell'uso della tempera, ora raggrumando, ora diluendo il colore, riesce a dar luogo a soluzioni di grande suggestione visiva in cui coglie la poesia del lago e delle montagne circostanti, traendone lo stimolo per liberare il suo temperamento lirico, senza mediazioni intellettuali, a contatto con la natura.

Negli anni seguenti, nonostante il ritiro dal confronto dialettico con l'arte contemporanea italiana, ne segue gli sviluppi, recependone i fermenti rinnovatori.

Tra il 1960 e il 1970 infatti, nella pittura di analisi del microcosmo delle «acque» e delle «rocce», egli si misura con le scelte informali raggiungendo

dei risultati originali che nascono però sempre dall'osservazione diretta e non da un'astratta rielaborazione in studio.

Luigi Pizzini si riconferma dunque protagonista di spicco nella cultura locale, in quanto sa unire alle sue ben note capacità pittoriche sensibilità e attenzione anche nei confronti delle tendenze artistiche nazionali nell'interpretare la bellezza e tipicità del paesaggio gardesano.

Ci auguriamo quindi che la nostra iniziativa, proposta nell'ambito dell'attività del Museo, volta sia allo studio delle collezioni – e non dimentichiamo che l'artista ha donato al Museo Civico di Riva un nucleo consistente di opere autografe – che alla valorizzazione di figure particolarmente importanti per la storia rivana, possa contribuire a diffondere una più vasta conoscenza della produzione pittorica di Pizzini al di fuori dei confini regionali.

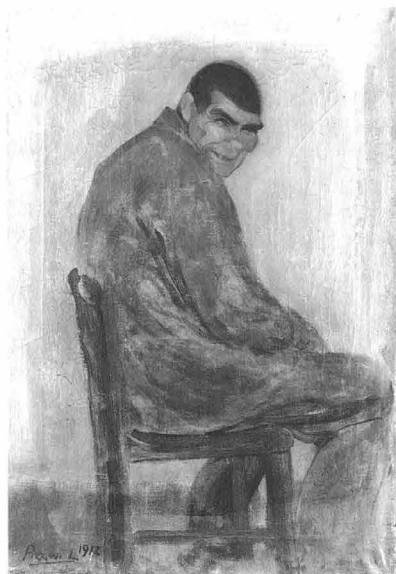
MARINA BOTTERI
Direttrice del Museo Civico
di Riva del Garda



Luigi Pizzini nacque nel 1884 e morì nel 1977: una longevità che gli permise di conoscere e vivere fatti e vicende di quel grande e ribollente calderone nel quale la pittura di quei decenni generava e discioglieva indirizzi ed esperienze vari e contraddittori con una prodigalità rara nella sua storia. Gli indirizzi fin de siècle d'area italiana e mitteleuropea quali la tarda scapigliatura ed il divisionismo lombardi da un lato, il simbolismo mitteleuropeo dall'altro, fino all'informale del decennio 1950-1960: questi sono in sintesi i riferimenti del suo percorso che non fu sempre lineare e soprattutto non sempre continuo (il tratto 1916-1929 fu poco propizio all'impegno pittorico), ma che comunque mi sembra occupato da un'idea dominante, quella della luce. Un'idea che anche nei momenti di più accentuato interesse naturalistico e per il valore ed il peso della forma tenne viva la forza del colore evidenziandone mediante la tecnica della pennellata spezzata e nervosa o le scelte tonali e gli accostamenti (e questo avviene soprattutto nel periodo di Burano o nelle opere ad esso successive) la sostanza luminosa in tutte le sue possibili manifestazioni.

Bisognerà allora dire che malgrado la sua formazione prima, tra il 1898 ed il 1903, sia avvenuta nell'ambiente di Brera dove erano ancora suadenti i fremiti crepuscolari e romantici della pittura scapigliata, con quella tavolozza dai toni serotini che catturano la luce nelle sue ore più melanconiche e silenti (ed il nostro Bezzi ne era esponente tra i più alti), che troviamo riecheggiata in alcuni ritratti di Pizzini di quel tempo e di qualche anno successivo, egli guardava anche al tessuto cromatico elaborato in una chiave di più alta resa luminosa da pittori come Bianchi, Gola, Tallone. Al loro stile a macchia larga nel quale si organizza la dialettica di luci, ombre e riflessi nei diversi gradi di intensità con interessanti zone di interferenza e sovrapposizione si richiamano certe soluzioni di allora, ma anche certi paesaggi degli anni Trenta, sebbene in questi ultimi il colore-luce abbia ormai conquistato un'intensità autonoma, lasciandosi dietro le spalle il fine naturalistico della rappresentazione ed assumendo come fine primario l'espressione di uno stato emotivo.

Nel modo di dipingere manifesto negli anni Trenta noi troviamo un colore liberato da quegli impasti sulla tavolozza, che caratterizzano ancora le opere del primo e degli inizi del secondo decennio del secolo: l'interesse dominante è per il colore puro nelle gamme dei primari e dei



complementari applicato alla tela su di un sommario ordito disegnativo con pennellate decise, dense di colore, che definiscono la forma con tratti robusti: ne esce una pittura dagli accenti alti, drammatica e visionaria, su una linea accostabile a quella di Vlainckx, per certi versi espressionista.

Rispetto agli indirizzi predominanti negli anni Trenta nel nostro orizzonte italiano, in gran parte allineato sulla maniera novecentesca, questo stile risulta isolato (come è isolato Sironi) e difficilmente classificabile al di fuori di una sfera espressionistica; esso ha le sue radici nell'esperienza compiuta nell'isola del silenzio e della solitudine, a Burano.

Tale esperienza non fu solo circoscritta all'ambito della pittura, bensì fu innanzitutto lezione di vita e più largamente di cultura, giocatasi anche per Pizzini in quella stagione fra il 1909 ed il 1913 che tra l'isola buranese e Ca' Pesaro vide emergere e maturare individualità artistiche quali quelle di Moggioli, Gino Rossi, Tullio Garbari, Arturo Martini. E che altro poteva essere il rivivere il dramma di Van Gogh, le aspirazioni primitivistiche e spiritualistiche di Gauguin e del gruppo di Pont Aven e dei Nabis, le tensioni espressionistiche d'area tedesca e fauve se non, prima di tutto, la ricerca di una spiritualità, di una moralità nuove da contrapporre alle imperanti superficialità veristiche o floreali, allo storicismo paludato o alla retorica letteraria già consacrati da tempo nel gusto della «nuova Italia», ma omologati ufficialmente anche dalla Biennale di Fra-deletto? Un dipinto come *l'Idiota* del 1909, che rompe decisamente con gli impasti alla Cremona dei ritratti precedenti, ci appare nella scelta del soggetto, nel suo modo di presentarlo, nella semplificazione della conduzione pittorica e nell'inusitata qualità del colore, freddo e stridente per i palati del tempo, una vera e propria provocazione. Lo dobbiamo associare, magari rivedendone un pochino la cronologia, con le teste che Rossi dipinse tra il 1909 ed il 1913, quelle forti, rozze teste di popolani bretoni e buranelli, pescatori, contadini, bevitori, che sembrano rozzalemente modellate nella creta dell'amico Martini. È indubbio che *l'Idiota* o *Il cieco* di Pizzini ed *Il muto* di Rossi escano dalle stesse meditazioni sul valore del primitivismo: nel pittore rivano appare meno evidente, più riassorbita nella struttura modellata, la calligrafia del segno che invece in Rossi ha un percorso marcato come in una vetrata gotica e cioè più direttamente legato alla grafica tipica di Pont Aven. Ma in entrambi è comune la



volontà di ostentare una pittura scarna e forte, che abbia per soggetti degli «antieroi», con storie plebee. Al sintetismo delle redazioni della *Fanciulla del fiore* o comunque alle loro matrici sintetiste che Rossi aveva fatto conoscere agli amici buranelli dopo i suoi soggiorni a Pont Aven possiamo ricondurre pure *La Veneziana* del 1911, che evidenzia anche nell'emergere delle linee un tale rapporto.

In questo dipinto tuttavia si è sopita la carica populistica de *L'idiota* e del *Cieco*: a vantaggio di una ricerca di effetti compositivi e cromatici di suggestione decorativa, ricerca che si avvale delle zonature di colore a limiti sinuosi e risolte in superficie. *La Veneziana* fa pensare che Pizzini si sia accostato all'esperienza sintetista in modo più diretto di quanto gli avrebbe potuto consentire l'interpretazione pur sempre soggettiva di Rossi, così da conoscerne anche gli aspetti più squisitamente decorativi e simbolici: a questo proposito non va dimenticato che fin dal 1908 era attiva a Venezia l'Accademia Ranson nella quale Maurice Denis avrebbe insegnato fino al 1919.

Ed a questo pittore, alle sue soluzioni tra sogno e sentimento, tra simbolo e decorazione, va ricondotto a mio parere il grande *Ritratto di Ferrazza* del 1919, impostato sul ritmo delle linee concentriche e sulla soluzione arazzistica dell'arabesco formato dai rameggi dell'albero. Ritratto singolare, questo, realizzato in un periodo critico per Pizzini, che, come si è detto all'inizio di questo scritto, tra il 1916 ed il 1929 riduce al minimo i propri rapporti con la pittura, preferendo dedicarsi all'attività più pratica della cartografia: esso testimonia il livello di maturità concettuale e formale cui era giunto Pizzini nelle sue meditazioni sulla pittura e non è da escludere che proprio la raggiunta coscienza del valore e del ruolo della pittura come attività parallela alla natura e non mezzo di traduzione naturalistica, coscienza maturata attraverso l'esperienza di Burano, abbia indotto Pizzini a separarsi da essa. Un modo singolare di professare il proprio rispetto per l'arte, ma non può sorprendere più di tanto conoscendo il personaggio Pizzini, il quale poteva manifestare anche in tal modo il proprio rifiuto a umiliare quest'arte al gusto ed alle incomprensioni del pubblico. Meglio indirizzare il proprio talento all'ambito cartografico, riservando la pittura alla sfera delle meditazioni più intime: del resto questo appartarsi come pittore troverà ben presto ri-

scontro anche nel progressivo restringersi dei rapporti con il consorzio umano, in un processo di interiorizzazione che si verrà accentuando nel corso degli anni Cinquanta, quando la rete dei rapporti si restringerà ai familiari ed a pochi stimati amici ed egli passerà le sue giornate nello studio ricavato alla sommità della Rocca, intasato di centinaia di tele e di cartelle gonfie di disegni.

Ma veniamo agli anni Trenta ed a quei paesaggi ai quali già si è accennato ricordando la sua prima formazione a Brera e quanto poteva essergli rimasto nella memoria della «macchia» praticata da pittori come Gola, Tallone e Bianchi.

È già stato osservato da Carlo Pacher, cui si deve il primo articolato e completo saggio critico dopo la scomparsa dell'artista, come il dato nuovo che caratterizza la tematica figurativa pizziniana della ripresa avviata e portata avanti col quarto decennio del secolo sia la nascita del paesaggio. Ed infatti gli anni dalla formazione all'interruzione dell'attività artistica, vale a dire il quindicennio o poco più tra il 1899 ed il 1916, sono occupati unicamente da ritratti o figure, segno che il pittore aveva scelto di specializzarsi, molto probabilmente anche per ragioni di lavoro, come pittore ritrattista, privilegiando nelle proprie esperienze, come si è potuto rilevare anche nel periodo buranello, il tema della figura. Stando ai documenti pittorici noti, non ci risulta quindi che fino all'aprirsi degli anni Trenta egli avesse maturato un preciso (non episodico) interesse per il tema paesaggistico ed avesse elaborato uno stile interpretativo coerente e di portata simile a quello determinatosi per la figura.

Non è da escludere che il lavoro cartografico e le conseguenti occasioni di rilevamenti dal vivo lo abbiano portato a scoprire al di là delle strutture fisiche misurabili e riassumibili in forme e colori convenzionali, sensazioni e stimoli di natura pittorica, portandolo a riscoprire non solo la tradizione del naturalismo lombardo dei Gola, Tallone e Bianchi, come ci indicano alcuni tra i primi paesaggi di questa stagione, ma anche a ricollegarsi all'esperienza degli anni di Burano, come indicano i modi riassuntivi e decorativi di certe impaginazioni e, come già si è notato, la forza cromatica e le decise definizioni delle pennellate. Ma i riferimenti a queste due esperienze vanno assunti con la massima larghezza. È sorprendente la rapidità con la quale Pizzini riesce a costruire un modo tutto suo



personale di interpretare il paesaggio. Sarebbe anzi più esatto dire i due ambiti paesaggistici a lui cari e sui quali ritornerà centinaia di volte conseguendo una libertà anzi una discrezionalità interpretativa tale da farci dire con Gustave Kahn (in polemica col naturalismo che per lui corrispondeva all'Impressionismo) che fine della sua arte è «di oggettivare il soggettivo, non soggettivare l'oggettivo»: il paesaggio del Garda, osservabile tra il Ponale e Torbole, ed il paesaggio alpino; ecco gli ambiti cui egli farà riferimento in questa sua nuova e lunga stagione.

Due mondi: il primo dominato dal rapporto perennemente mutevole in ragione dell'ora e dei fattori naturali tra masse rocciose, acqua e cielo, il secondo marcato dalle architetture solenni e spoglie dei monti che crescono su prospettive irraggiungibili di valli e praterie.

Ciò che colpisce nel modo con il quale Pizzini fin dagli inizi risolve il proprio rapporto con il dato naturale è la capacità di superare di un colpo ogni elemento descrittivistico, di cogliere unicamente la struttura essenziale e l'indice luminoso. In certi paesaggi lacustri si ha l'impressione che tutto, terra, acque, nubi ed elementi del vivere umano (case, persone, barche) abbia subito un processo di combustione e venga riproposto allo stato larvale, insieme di preziosi residui di una metamorfosi totale, simile a quella che si realizza nelle visionarie marine di Turner. Tutto allora diventa irriconoscibile, né d'altro canto è importante individuare su quale segmento del golfo di Riva e di Torbole si sia esercitata l'operazione Pizzini.

Alla ricerca di emozioni più sottili, il pittore alterna o contamina le tecniche e varia i supporti: olio, tempera, acquerello, tecniche miste, tela sottile, grossolani orditi di iuta, cartone, carta, una larga gamma di mezzi garantiscono al pittore (che si avvale di pennelli di diversa grandezza e rigidità, ma anche di colature dirette, di macchie provocate e, sul finire, di effetti accidentali sapientemente sfruttati nel contesto pittorico) il conseguimento di risultati del tutto personali. A definire le cose o le zone del dipinto sono, sempre più, non i contorni bensì gli effetti di alone, cosicché l'opera si presenta come un pullulare di fonti di materia in espansione e di luminosità dalle più varie intensità.

Quest'operazione di smontaggio della struttura oggettiva del reale, questa sua rifusione e riproposta allo stadio ancora magmatico interessa

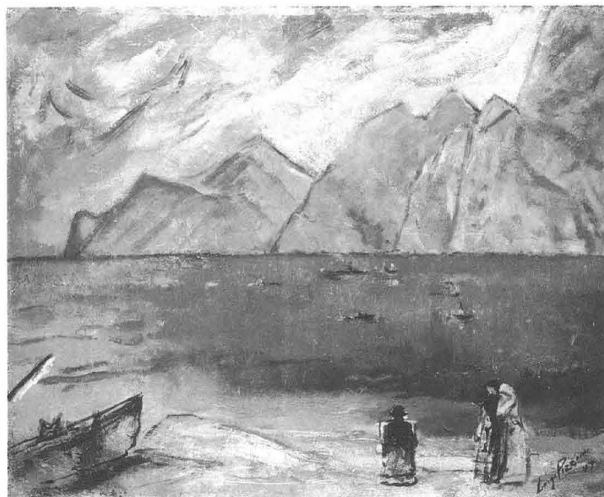
Bragozzi, 1940

Torrente, 1944



Alto Garda, 1947

Garda, 1960





anche l'orizzonte molto limitato della natura morta: la tempera *Fiori* del 1951, nella quale la distinzione degli oggetti ed i rapporti tra loro e con lo spazio, la loro riconoscibilità, sono consegnate a dati puramente allusivi, è assai significativa del processo al quale Pizzini sottopone l'esperienza visiva. Tanto più significativa in quanto nel rapporto con l'oggetto in posa non intervengono quei fattori di slontanamento e di interposizione di filtri luminosi che rendono naturalmente indefiniti gli elementi ed i dettagli di un paesaggio. Ma nel caso di *Fiori* e delle altre nature morte dello stesso periodo è solo l'intenzionalità del pittore che realizza lo slontanamento e la conseguente riduzione della visione ad uno stadio in cui è dato percepire elementi primari di forma e colore non ancora connessi in una gerarchia formale.

Questa constatazione è molto importante perché ci fa capire come nel contatto con la realtà Pizzini tenda a superare all'indietro l'esperienza empirica dei volumi e dei contorni, la gerarchia dei rapporti, per giungere ad una sorta di condizione aurorale nella quale le essenze delle cose appaiono ancora come entità sospese e fluttuanti.

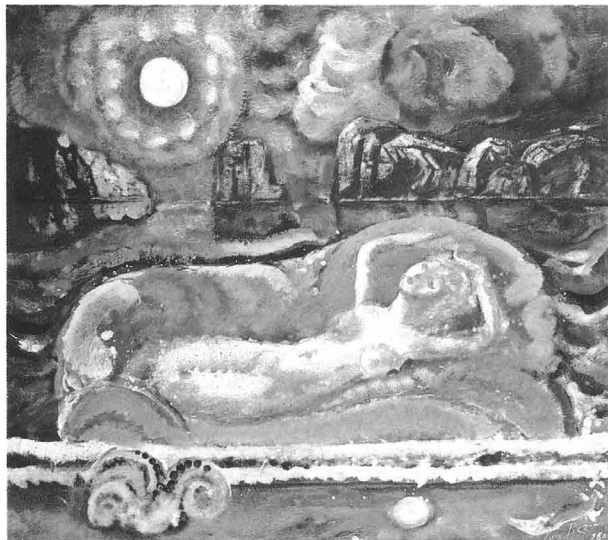
Ancora più dei paesaggi, nei quali le ripartizioni di terre, acque e cielo risultano comunque avvertibili, anche se metafore di una visione cosmologica ispirata alla tripartizione delle sostanze più che al dato naturale (in questo senso potrebbe essere interpretato il dipinto noto come *Nascita di Venere*), le nature morte degli anni Cinquanta e quelle successive ci aiutano ad accostarci alla serie dedicata alle acque ed alle pietre che prende avvio con gli anni Sessanta. Essa rappresenta uno dei contributi più originali ed interessanti per felicità e forza di emozioni e per la ricchezza, l'opulenza con la quale è elaborata la materia pittorica, alla stagione dell'informale su quel versante «naturalista» o «padano» nel quale Arcangeli aveva tra gli altri posto Morlotti.

In queste *Acque* la regressione allo stadio aurorale del fatto percettivo coincide con l'immersione nella materia, nella «natura naturans», e non mi sembra un caso che l'elemento dominante di questa esperienza sia appunto l'acqua, colta nel suo scorrere come nel pensiero di Eraclito, come elemento generante della vita.

Il processo di interiorizzazione che, abbiamo visto, caratterizza la vicenda umana di Pizzini trova dunque precisa corrispondenza, anche

Nascita di Venere, 1960

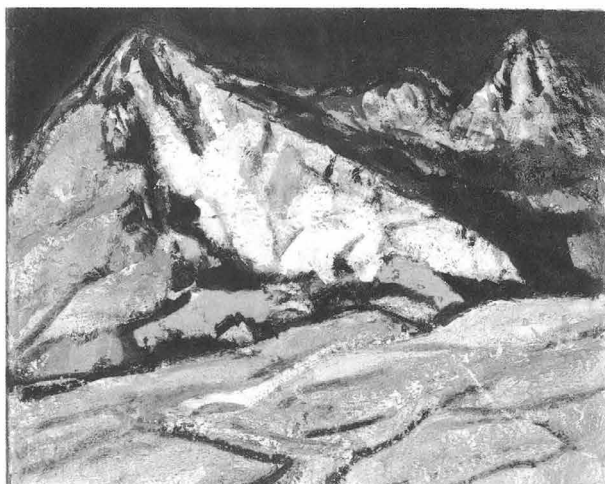
Barche in secca, 1965-70



Acqua e rocce, 1965

Tramonto, 1966





cronologica, in questo processo di affondo nell'esistenza, nell'itinerario verso le cause più segrete della vita, che è anche autoidentificazione con la vita. Ed è necessario anche avvertire che, a questo separarsi dal contesto sociale interiorizzando ogni esperienza, corrisponde non una condizione drammatica di lacerazione (come qualcuno potrebbe immaginare secondo uno schema di giudizio romantico del distacco), bensì uno stato di lirica completezza.

Come scrisse il fratello Vincenzo Pizzini nel Catalogo della retrospettiva del 1979, il nostro pittore «amava profondamente la natura e conosceva, si può dire a palmo a palmo, le nostre montagne, per averle più volte percorse in lungo e in largo durante escursioni a piedi». Le escursioni domenicali di Pizzini non cessarono che quando egli fu in tardissima età e chi si accompagnava a lui può testimoniare del suo interesse tattile, oltre che visivo, per i minimi dettagli della natura, quelli che un escursionista diretto alla cima normalmente trascura e calpesta indifferente: pietre sagomate dall'acqua o dall'usura millenaria degli elementi, rami o scorze, foglie, pozzanghere. Assecondando con le proprie letture e con la matu-

razione del pensiero il naturale comune fenomeno della vecchiaia che dal generale passa al particolare, trovandovi contenuto l'universo, Pizzini aveva ristretto l'orizzonte dei propri paesaggi alpini al microcosmo. Si dovrebbe anzi dire, all'emozione di vedervi contenuto l'universo.

Ricordo quest'uomo nello studio della Rocca sempre in caotica confusione sforzarsi di spiegarmi con la voce sottile che concatenava le parole tra indugi di silenzi in cerca di altre parole (e vedo ancora il tremolio delle labbra) aiutarsi con la mimica minuta delle mani perennemente sofferenti della più che fastidiosa, umiliante, psoriasi, congiungere le dita come rigirando quei minuscoli oggetti raccattati sui sentieri per darmi il senso di quel microcosmo pullulante che lo attraeva ed incantava, per sondarne quasi le irradiazioni, per svelarne la storia, la luce, l'alone. E gli occhi piccoli si illuminavano; e ancora l'ho presente allorché, mostrandomi una tela, un cartone o sfilando una carta dal cumulo, mi indicava l'accendersi di un grumo di colore, un effetto di trasparenza liquescente, le iridiscenze dei ciottoli, le superfici trepidanti e cristalline.

Certo, è facile vedere riemergere nel gusto anche esornativo che indubbiamente governa questa pittura le memorie del decorativismo liberty (Vienna, Klimt) ed i sinuosi andamenti dello stile simbolista; non è improbabile che l'ultrasettantenne Pizzini portasse dentro, sedimentati con tante altre esperienze, accumulate nella lunga vita, anche le tracce quasi inconsapevoli degli estenuanti bizantinismi viennesi: ma quando aggallano in questi dipinti essi sono altra cosa del distillato mentale klimtiano, rinvigoriti da una salutare immersione nella fresca, vegetale o petrosa, umida essenza naturale.

Sicuramente l'esperienza di superamento del naturalismo compiuta a partire dagli anni Cinquanta fu salutare anche per il genere del ritratto, un'attività che a Pizzini assicurava una qualche integrazione, seppur modesta, alla magra pensione di insegnante, ma che gli consentiva soprattutto di uscire, di quando in quando, dalla cerchia ristretta dei rapporti quotidiani per misurarsi con altri in quell'operazione di sondaggio che è il ritratto.

Ed è appunto la dote di instaurare con il modello una relazione profonda, di penetrare con acutezza di introspezione l'anima cogliendone i dati umani e caratterizzanti, d'instaurare insomma quello che si usa dire il

dialogo, a determinare volta in volta l'impianto e le caratteristiche formali di ciascun ritratto: dalla pennellata agitata in impasti espressionistici degli *Autoritratti*, all'inclinazione per soluzioni di felice colorismo bonardiano o addirittura matissiano di opere come *Alpigiane con fiori* o del *Ritratto di Signora*.

Diciamo che l'approccio alla figura ha le stesse tensioni che caratterizzano la reattività del pittore nei confronti del paesaggio, le stesse risultanze emotive.

Con il *Ritratto di Signora* siamo al 1974 ed il nostro Pizzini ha ormai raggiunto novant'anni! Non stupisce la sicurezza con la quale la mano domina ed indirizza la pittura né meraviglia la vivezza con la quale sono colti i tratti fisionomici e l'intensità rivelatrice dello sguardo profondo e caldo: a coinvolgere e ad affascinare è la pienezza appagante del canto pittorico e cromatico che Pizzini conduce qui come in altre opere della sua estrema vecchiaia.

Al termine quasi di quel lungo amaro processo di separazione dal mondo e dalla storia nel porto sicuro della pittura, Pizzini ci rivela ancora una volta dietro lo schermo del misantropismo la sua disponibilità generosa a dialogare con la realtà, recuperando anzi quella condizione di candido primitivismo che nella stagione buranese era stata una sorta di obiettivo mitico per restituire senso e umanità alla pittura.

**CATALOGO
OPERE ESPOSTE**

Il pescatore, 1910



Burano, un breve ed intenso capitolo di pittura Claudio Cerritelli

Ritratto del fratello Carlo, 1904



Per una storia d'artista così discontinua e prolungata come quella di Luigi Pizzini il problema della formazione e dei nutrimenti iniziali non è un capitolo retorico che può essere risolto con la solita immagine del giovanissimo artista di provincia che si confronta con la cultura milanese *fin de siècle*, tra tensioni e spinte innovative sullo sfondo della tradizione. Qui Pizzini frequenta l'Accademia di Brera (1898/1903) traendo da questi studi l'energia sufficiente, un po' crepuscolare e romantica, per dar corpo e struttura alla materia pittorica, via via concepita come vibrazione luminosa tra presenza duratura della figura e imminente visione del paesaggio. Sono tentativi, queste prime prove, che rivelano una particolare attenzione verso l'idea di ritratto, dove il colore si struttura e si muove con immediatezza, determinando la sensazione diretta del volto.

Quella felice «testina» del 1899, su cui alcuni commentatori dell'opera di Pizzini hanno insistito, non a torto, sottolineando l'istantanea resa psicologica e l'intima verità dei tratti fisionomici (Pacher), è un momento da non mitizzare, l'artista ha appena quindici anni, eppure è un avvio eloquente delle possibilità espressive del futuro pittore.

Del resto, la chiusura di Riva rimane questione persistente per Pizzini e il ritorno da Milano nel 1904 è sintomo, anch'esso costante, di una impossibilità di «farsi pittore italiano», in relazione cosciente con quanto la cultura visiva nazionale va proponendo, tra dibattiti innovativi e ritorni alla tradizione, eterna questione dell'arte italiana del novecento. L'incontro con Umberto Moggioli e relativa partenza per Burano (quello che si è soliti definire come momento di significativo coinvolgimento emotivo e culturale con le maggiori individualità artistiche quali Arturo Martini,

Tullio Garbari, Gino Rossi e lo stesso Moggioli), è una tappa che permette a Pizzini di capire la valenza assoluta del colore-luce, un'idea dominante, come ha suggerito Passamani, la vera ossessione che pervade il lungo percorso documentato nella scelta essenziale che caratterizza questa mostra.

Del resto Moggioli aveva voluto conoscere Pizzini ravvisando in alcuni suoi ritratti successivi al periodo milanese una inquietudine e una interiorità del colore, per via di luci e ombre sapientemente distribuite, che erano già una precisa emancipazione dalle prime prove accademiche. Un esempio di libertà della forma nella presenza del ritratto che avrebbe, di lì a poco, trovato maggiore risonanza nell'idea di paesaggio.

Se osserviamo infatti alcuni paesaggi eseguiti a Burano tra il 1910 e il 1913 non possiamo non riconoscere l'influenza del colore di Moggioli, soprattutto l'atmosfera degli azzurri che fa del paesaggio marino una zona indeterminata di luce, uno sconfinamento senza più misure per l'occhio che vi si perde, in un processo di lenta contemplazione.

La visione del paesaggio è suggerita nel rapporto essenziale tra linee di orizzonte e mescolanze tonali sempre meno soggette alla rappresentazione accademica o ai caratteri naturalistici. Certo, è sempre la natura a guidare la quiete e la pacata luminosità di queste immagini di Burano, ma Pizzini filtra lo studio e l'impressione della veduta dal vero con il sentimento di una luce magica che avvolge tutte le cose, e le spinge quasi lontano, perché possano vedersi solo in lontananza. Questo è un momento indubbiamente propizio per la pittura del giovane artista rivano, la solitudine di Burano è una fonte di ispirazione purissima che rinnova dall'interno le strutture immaginative emerse nel periodo iniziale, spingendole in campo

aperto, a misurarsi con valori di pura pittura.

Si coglie benissimo questa qualità del colore anche nelle opere cosiddette figurative, basta osservare la luce azzurra che domina tutta la figura de *L'idiota* (1909), una luce capace di controllare l'espressionismo del volto, la massa ingombrante della figura seduta, il rapporto tra la definizione plastica del personaggio e lo sfondo vuoto, quasi assente.

Seppur con diversa vibrazione cromatica, l'intensità dei bianchi e degli azzurri imprime all'immagine de «Il pescatore» (1910) un forte impatto visivo, soprattutto nella definizione del volto energico, mobilissimo nel colore, sormontato da un berretto dipinto anch'esso con grande immediatezza.

In questo caso è determinante il rapporto tra la presenza psicologica del personaggio e la vastità di luce azzurra che gli sta alle spalle; tra la percezione di questo vuoto infinito, paesaggio assente, astratto, e la materia pittorica del ritratto, la resa vivente e immediata di una pittura giocata sugli spessori e su minime accensioni di colore.

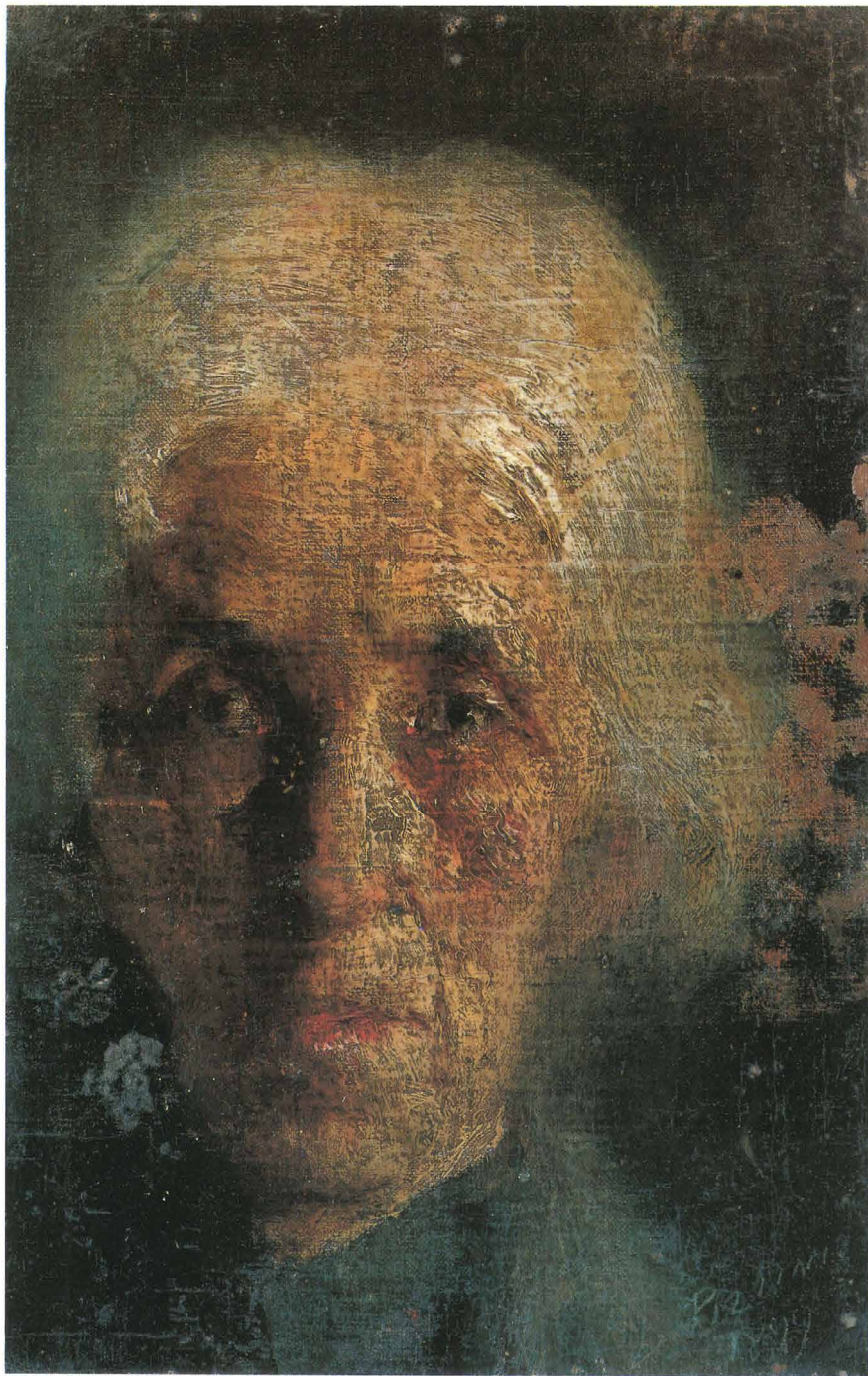
Il discorso deve essere portato direttamente su altri due esempi che permettono di allargare ancora i riferimenti e gli orientamenti culturali di Pizzini: da un lato le fluenze liberty de «La veneziana» (1911) e dall'altro la scarna drammaticità de «Il cieco di Burano» (1912).

Due opere che arricchiscono la comprensione dei tentativi del pittore di spingersi su diverse, se non opposte, temperature stilistiche, ora interessato al valore calligrafico della linea, ora al rasciugato corpo di una materia scarna e aspra. In questo senso l'opera di Pizzini va considerata anche nell'ambito delle ricerche incompiute, sperimentate in qualche tela, ma non affrontate fino in fondo, concepite come momenti di verifica interna piuttosto che come inizio di una preci-

Ritratto del fratello Carlo, 1906

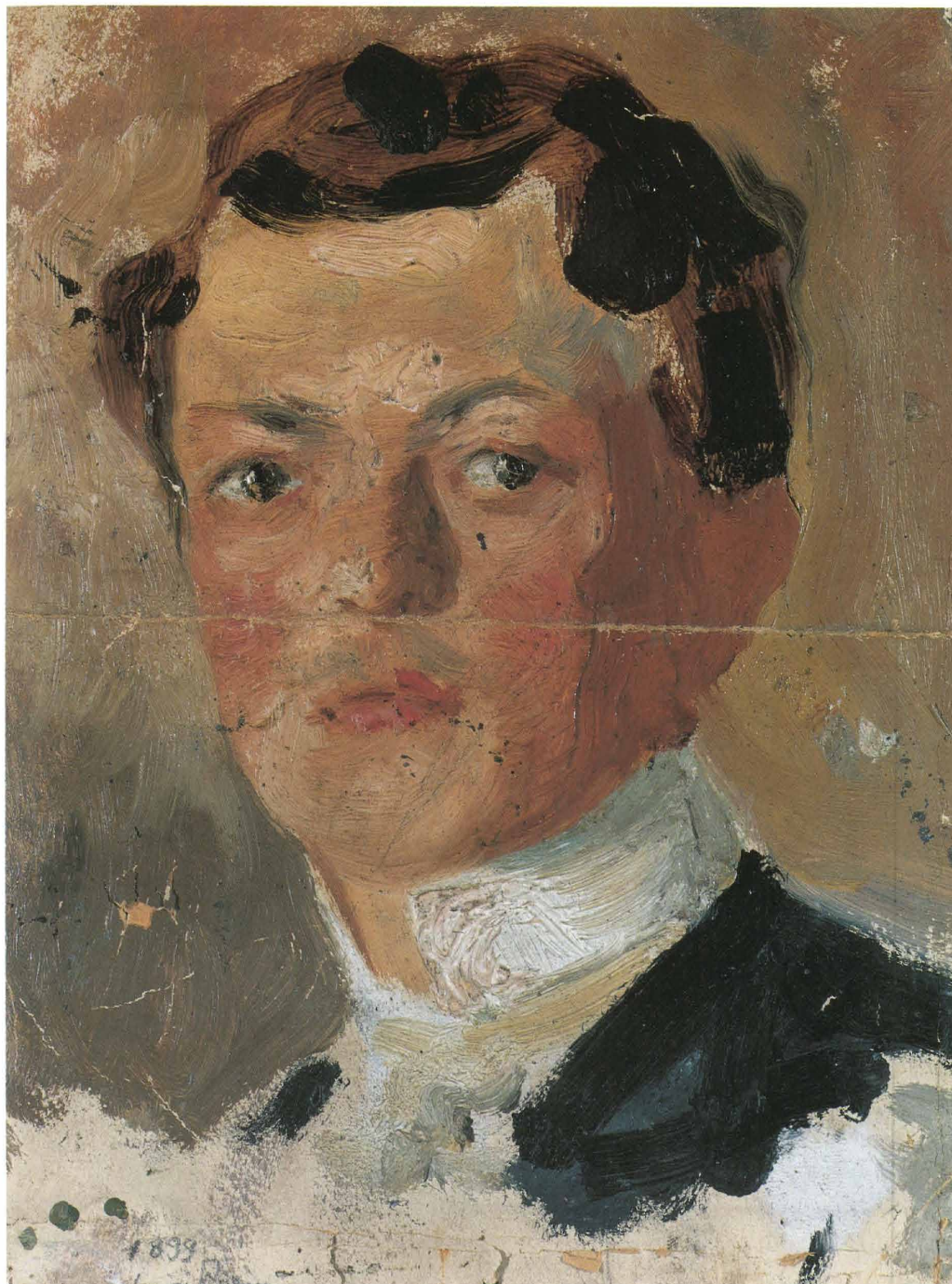


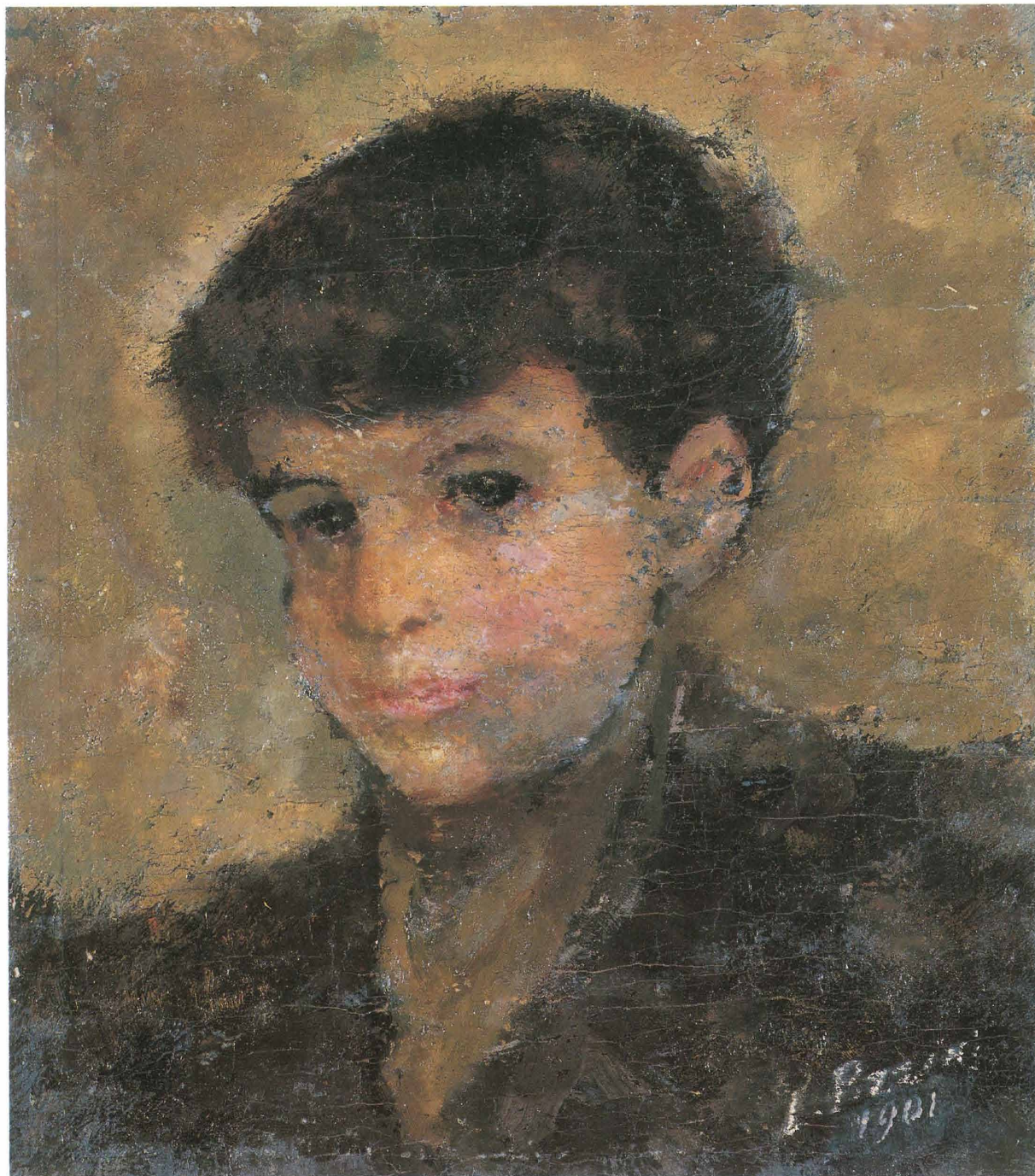
sa scelta stilistica. Questo indica, forse, che per un artista come il nostro (che può permettersi di trascurare la pittura per un lungo periodo, tra il 1916 e il 1929), ebbene significa che per un personaggio abbastanza irregolare come Pizzini l'esigenza primaria sia quella di far pittura e maturare il rapporto con la materia dentro ogni tipo di stimolo visivo, senza gerarchie, paesaggi, figure, astrazioni, suggestioni informali, e così via. Facendo pittura, fin da questi felici anni di Burano, Pizzini capisce che essa può essere una splendida zona di suggerimenti formali, un viaggio nella materia dei colori che non deve restituire al pittore la fermezza di una composizione riconoscibile ma un lento, persistente, ossessivo scomporsi della forma. Figura e paesaggio sono avvinti sotto gli occhi del pittore, primo osservatore della propria opera. È difficile dire se Pizzini intuisce e comprende tutto ciò in breve tempo, per interna folgorazione; è certo, mi pare, che tutti i suoi passi iniziali, in particolare il breve e intenso momento di Burano, aprono la sua mente pittorica verso i paesaggi successivi, soprattutto verso la felice stagione dei dipinti del secondo dopoguerra, intensi, quasi visionari, flussi di dilatazioni materiche e di concentrazioni formali che sono il riconoscimento certamente più duraturo della sua arte.



Cat. 1
Ritratto di donna, 1899

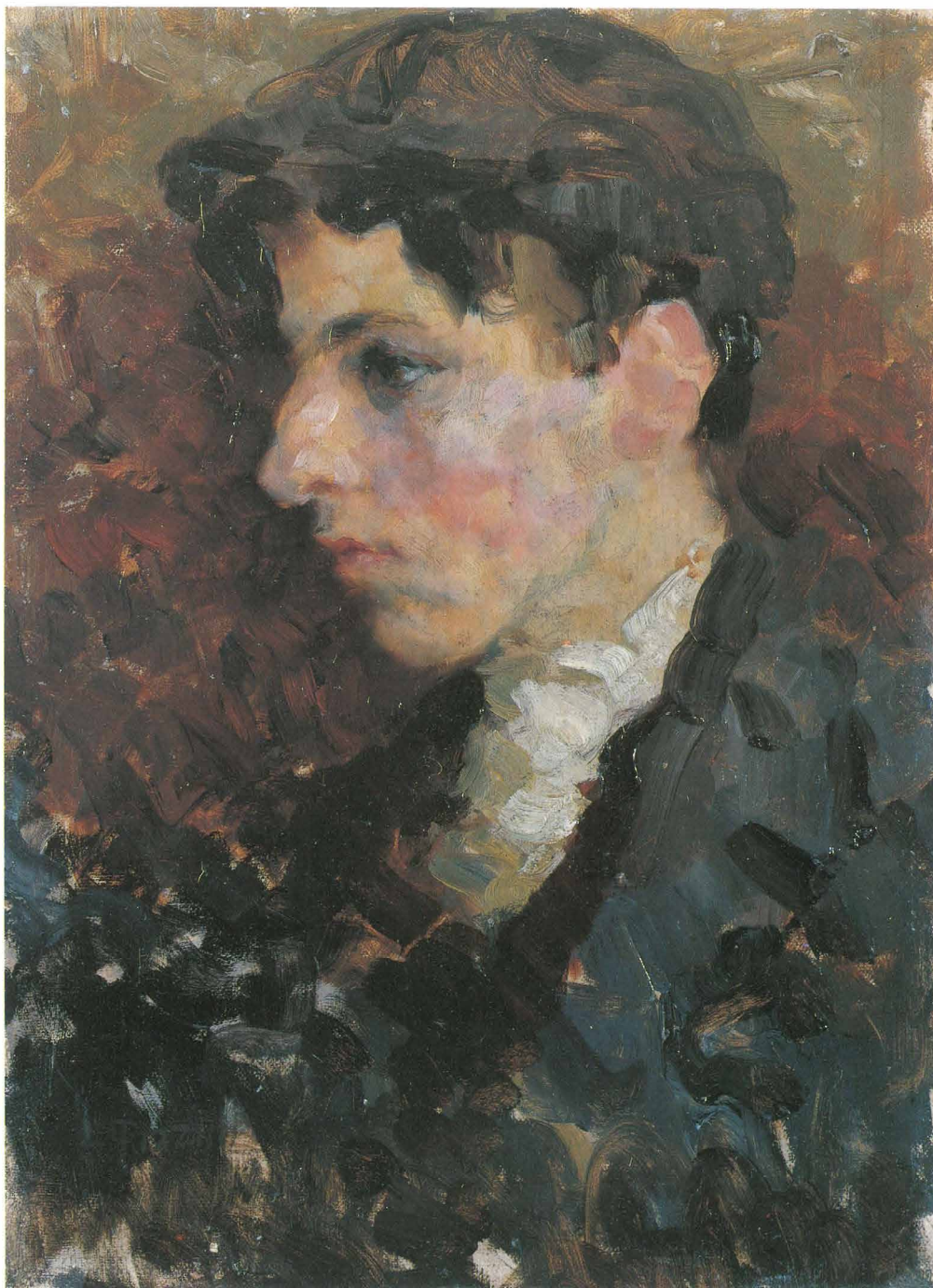
Cat. 2
Autoritratto, 1899

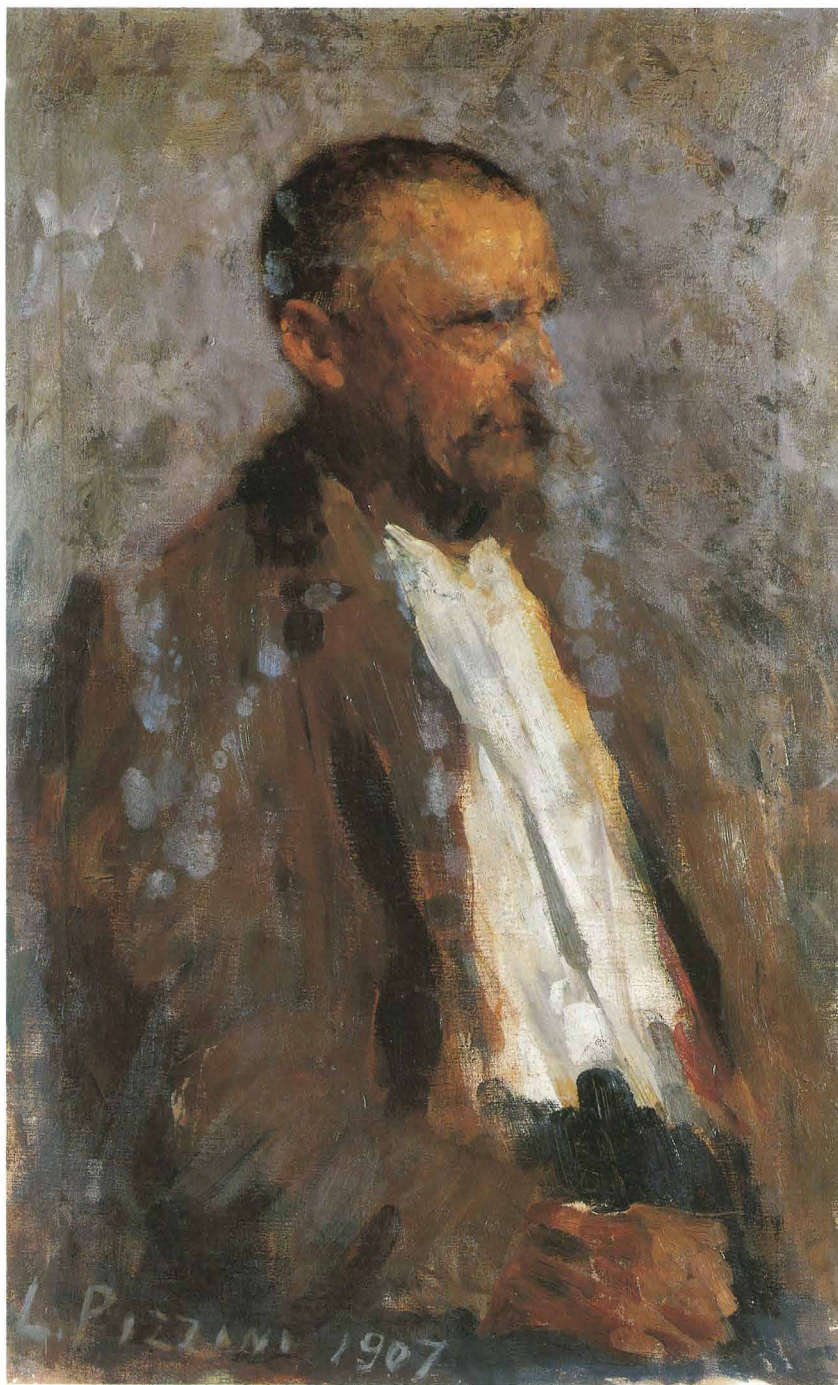




Cat. 3
*Ritratto del
fratello Carlo*, 1901

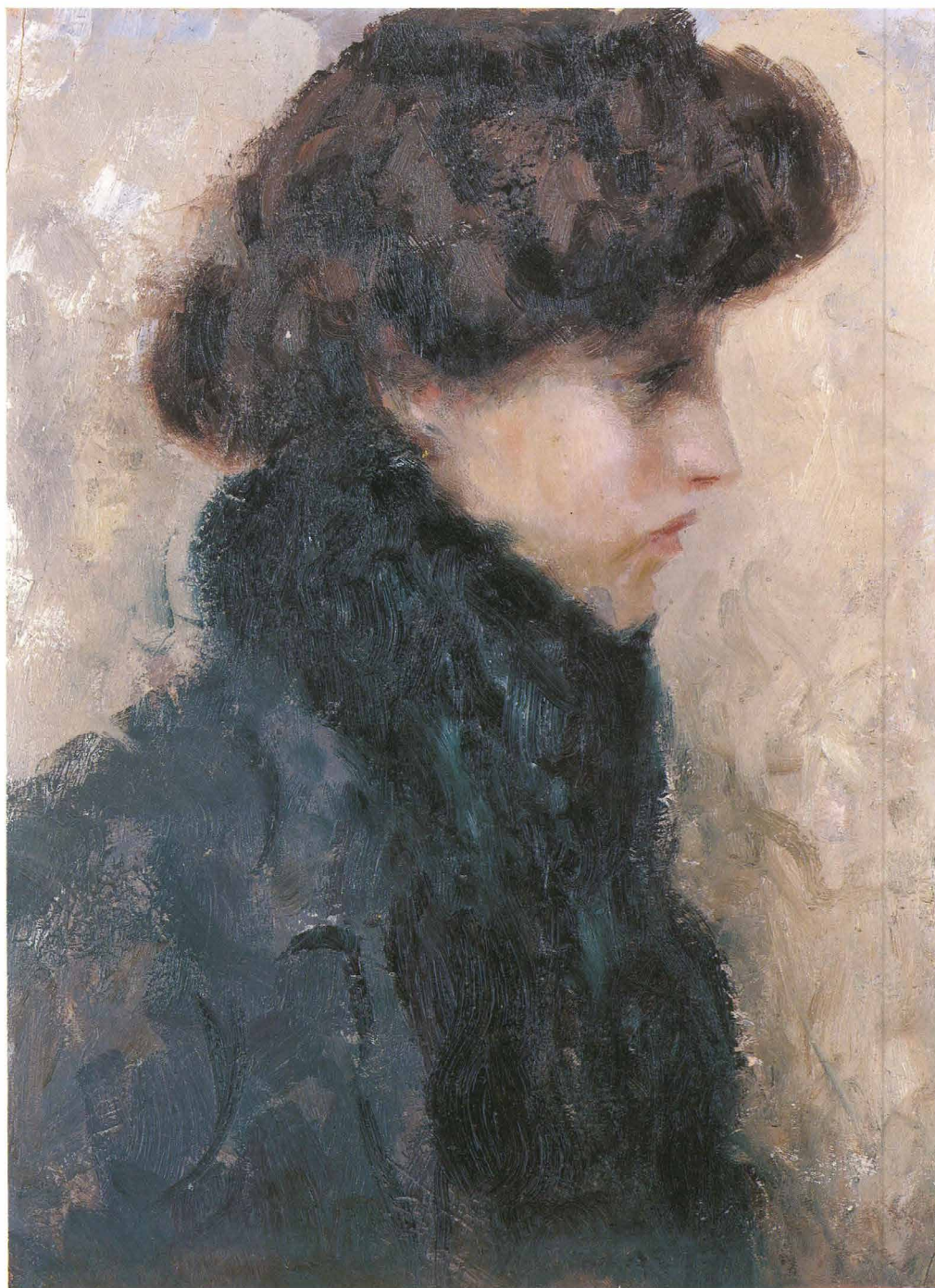
Cat. 4
*Ritratto del
fratello Giuseppe*, 1906

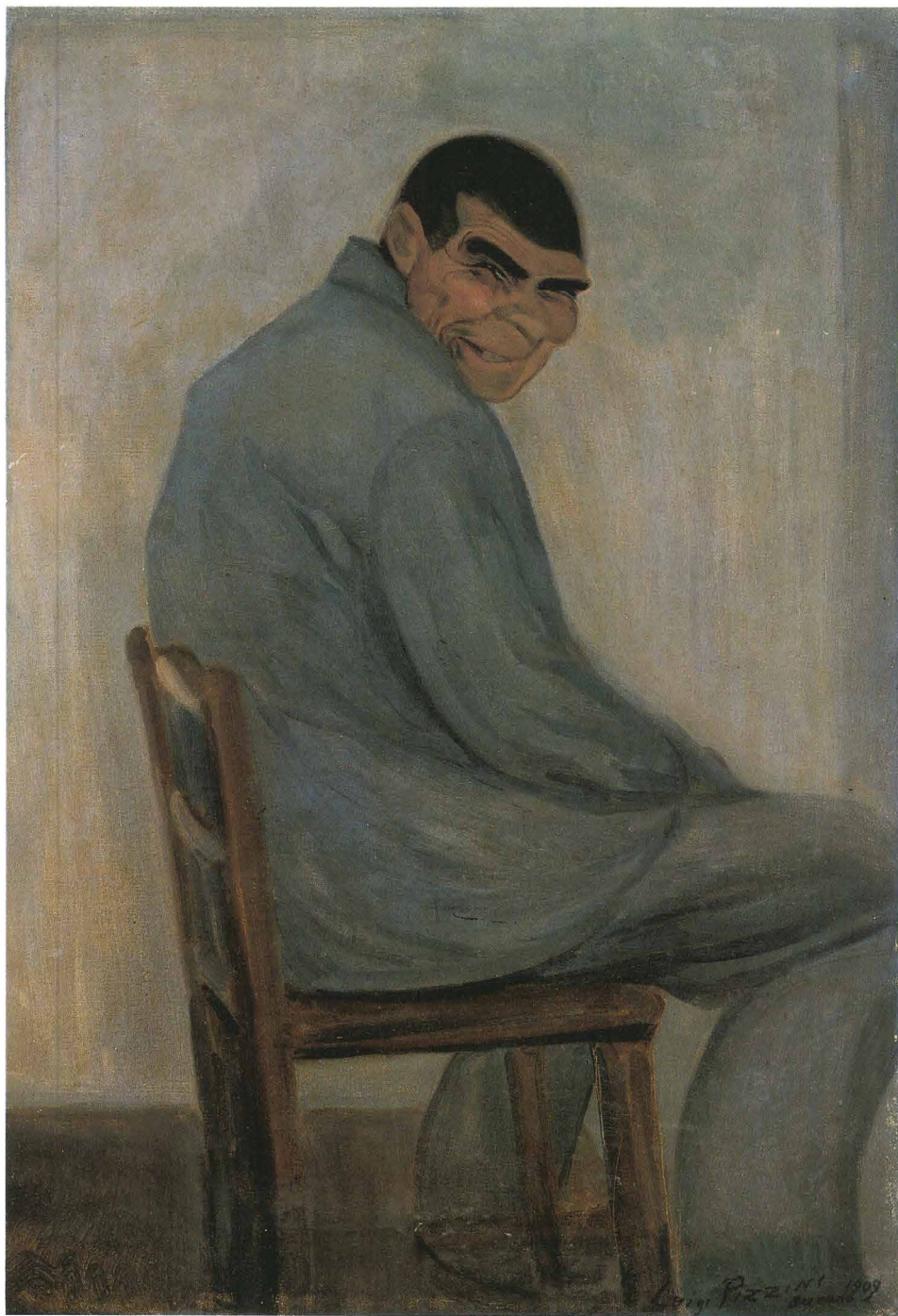




Cat. 5
Ritratto del padre, 1907

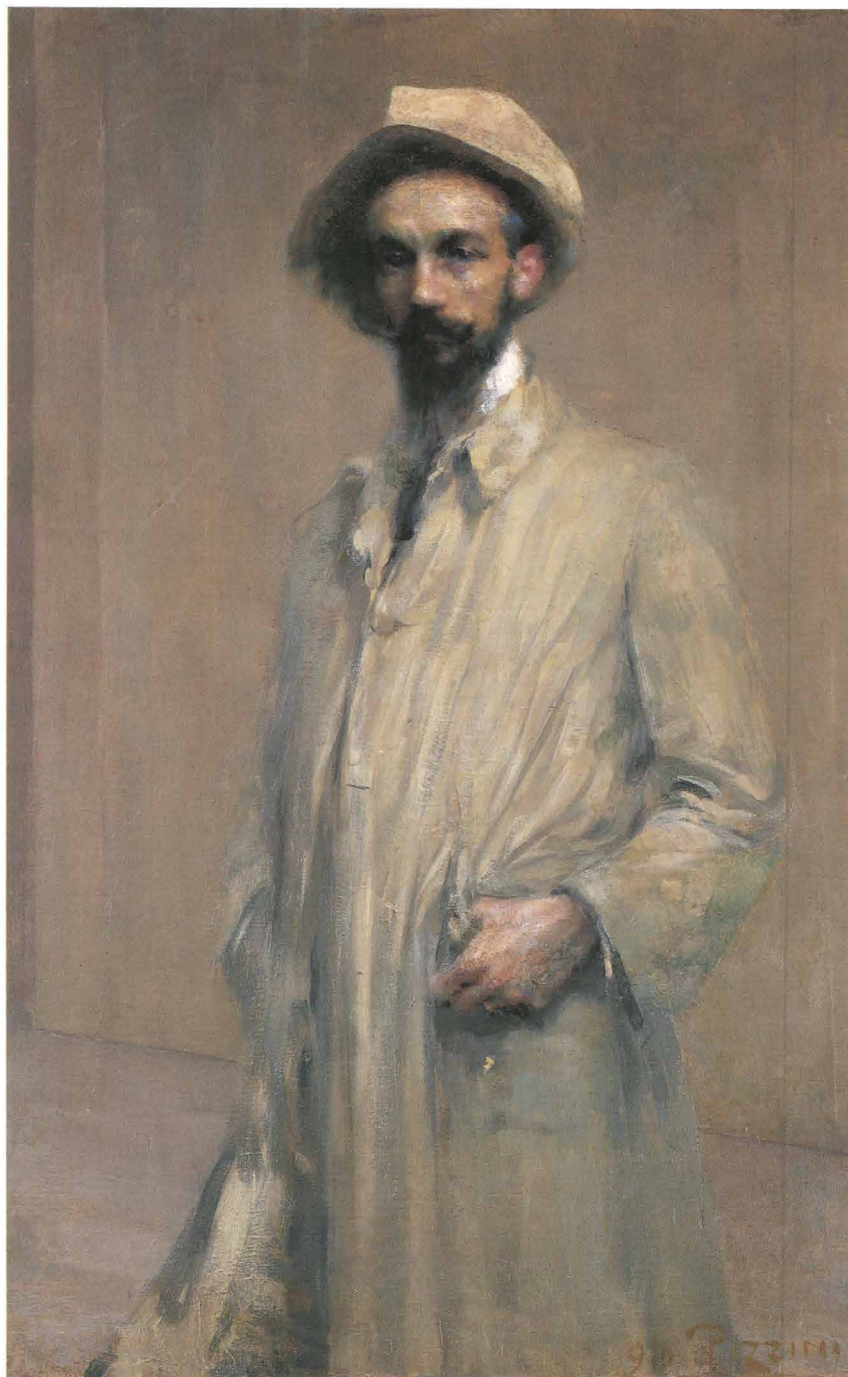
Cat. 6
*Ritratto della
sorella Lucia, 1907*





Cat. 7
L'idiota, n. 1, 1909

Cat. 8
Dr. X, 1909



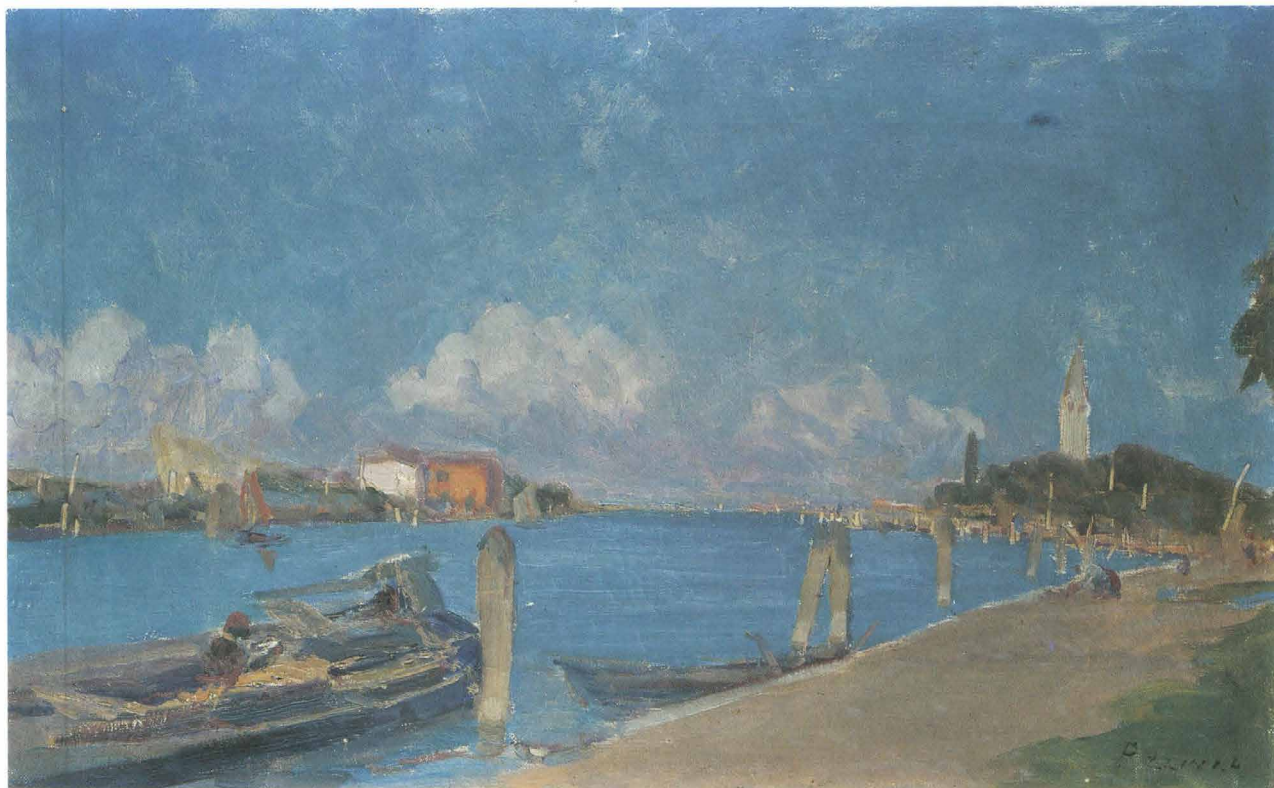


Cat. 9
Il Pescatore, 1910

Cat. 10
Burano, 1910

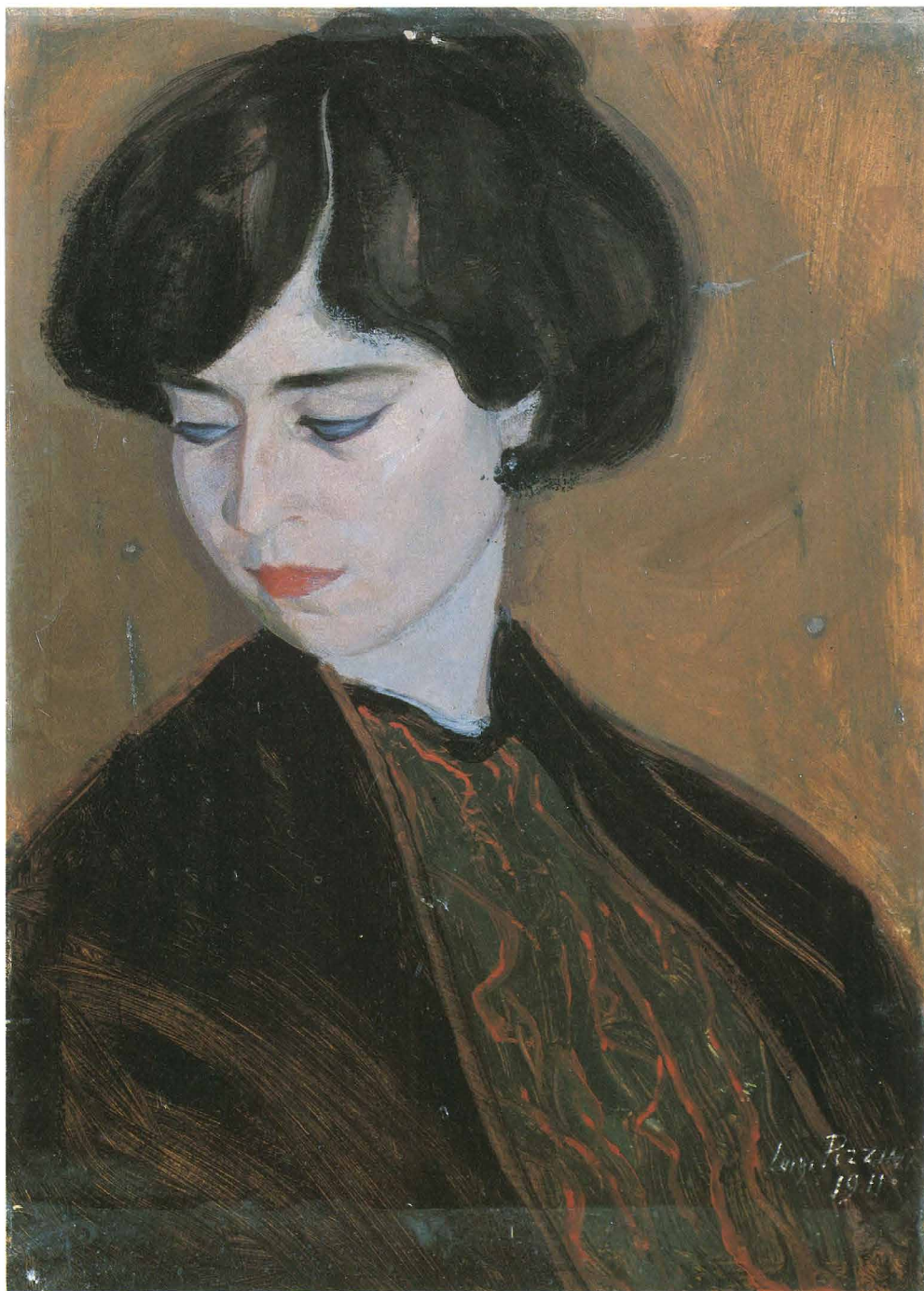


Cat. 11
Burano, 1910-13



Cat. 12
Burano, 1910-13



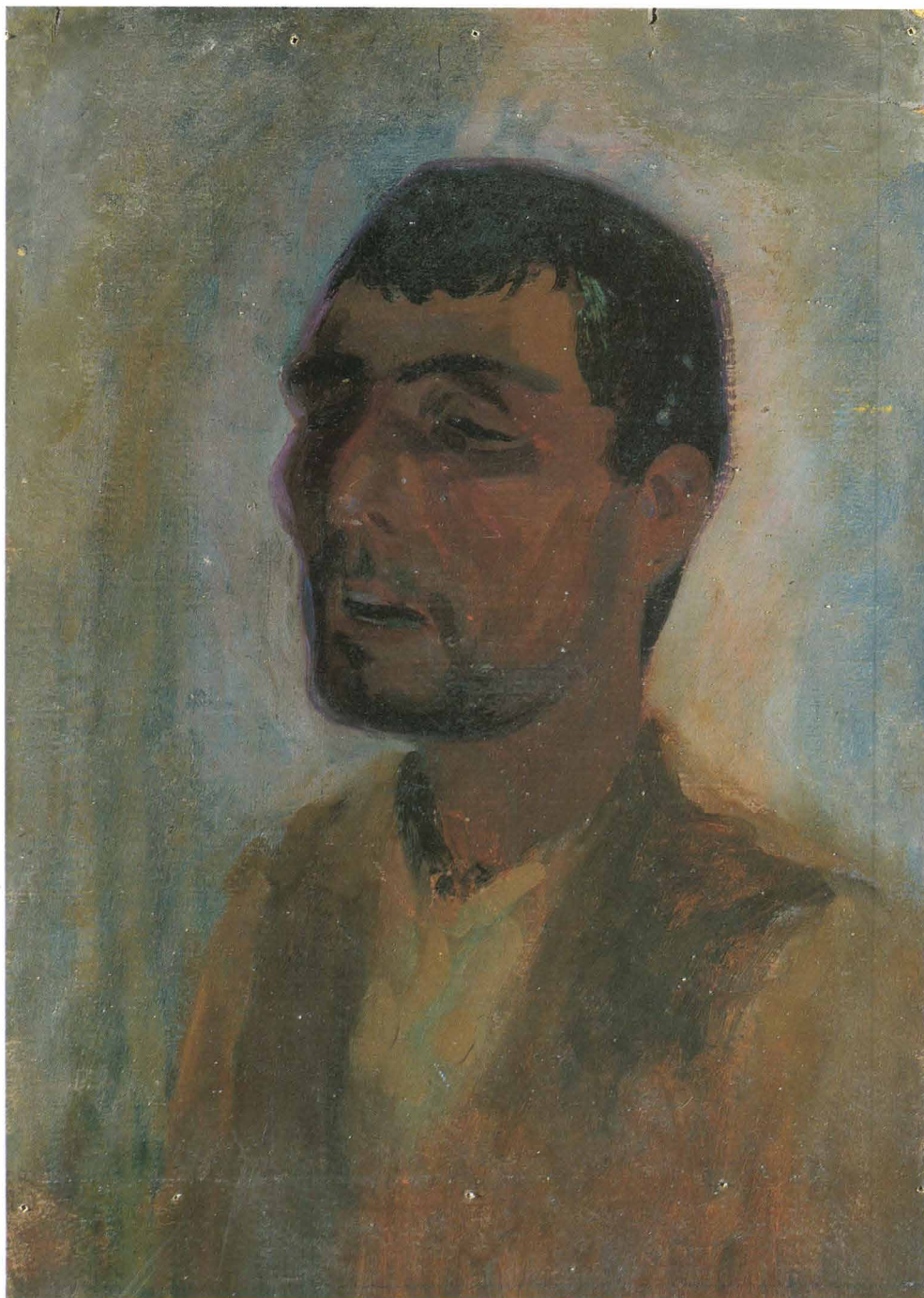


Cat. 13
La Veneziana, 1911

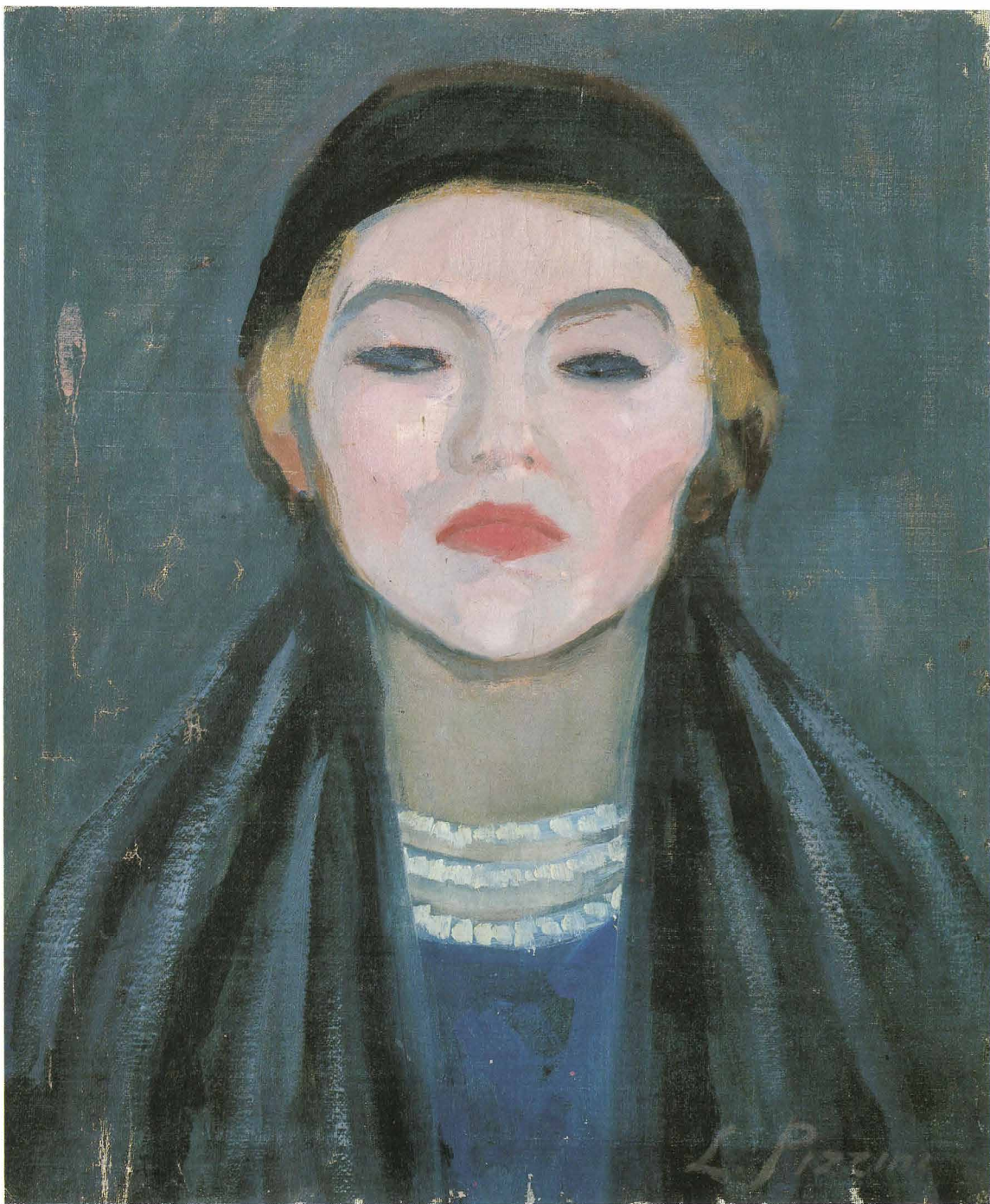
Cat. 14
Il cieco, 1912

Cat. 15
Ritratto del sig. Ferrazza,
1919-21

Cat. 16
Ritratto di donna, 1928







Paesaggio, 1971

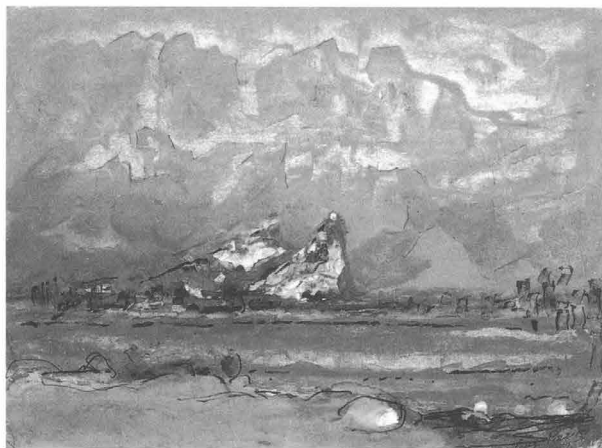


Tempestosi squarci di natura e di paesaggio

Luigi Lambertini

Castello di Arco, 1958

Lago di Garda, 1965

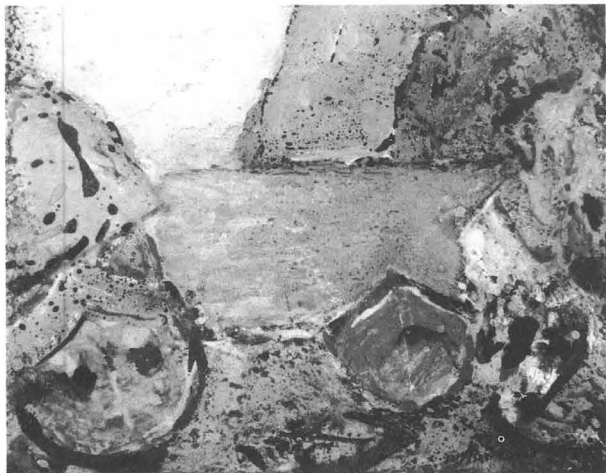


Nell'arco della sua lunga esistenza, di vicende nel mondo dell'arte ne sono avvenute non poche e Luigi Pizzini ha saputo cogliere ora da questa ora da quella situazione i motivi che più gli stavano a cuore, meglio, che più si attagliavano alla sua sorgiva – pure se meditata – espressività. Si tratta certo di un ginepraio difficilmente districabile, con il quale tuttavia occorre fare i conti.

Se da un lato questo discorso ci riporta agli ultimi anni del secolo, allorché il pittore di Riva, ancora giovanissimo, si era trasferito a Milano per frequentare l'Accademia di Brera, dall'altro – dal 1909 al 1913 – abbiamo la fondamentale esperienza di Burano; sono due fervide occasioni di stimolo e di incontro sia per le frequentazioni avute, sia per la possibilità di conoscere opere di ben differenti latitudini culturali, uscito che fu dal guscio trentino. A quest'ultimo proposito, comunque, non sottovaluterei quelle desinenze d'Olttralpe che, magari pervenute in Trentino soltanto di riflesso o indirettamente (ma è poi vero?), al momento buono, superata la parentesi giovanile del periodo milanese, verranno a dare sostanza al discorso di Pizzini.

La sua attenzione visiva è prontissima e da tale ambito non si deve escludere neppure il Museo che, a ben guardare non solo in talune opere giovanili, è pur sempre presente per quanto concerne se non altro l'impostazione dell'immagine ed il suo taglio. E qui potremmo dilungarci anche con un'enumerazione di nomi di antichi Maestri, sino a giungere a quei «punti di contatto» avuti inevitabilmente con l'ambiente lombardo del secolo scorso. Allo stesso modo si potrà chiamare in causa nella stagione successiva rispecchiamenti postimpressionisti e Jugendstil che cederanno il passo o, a seconda del caso, confluiranno in derivazioni simboliste ed espressioniste. Non si fraintenda. Ciò

Barche in secca, 1965



Valle del Sarca, 1970



che vogliamo sottolineare è che Pizzini possedeva, oltre alla sua originale vena pittorica, una particolare attenzione critica, che fosse conscia o no poco importa, e in qualsiasi modo la si voglia intendere, la questione resta aperta ed estremamente interessante. È un puzzle che si dipana per numerosi rivoli sino alla stagione estrema della sua vita allorché, dal secondo dopoguerra in poi (alla metà degli Anni Trenta era uscito da una profonda crisi), venne a dare corpo e costruito a una lunga serie di paesaggi e di dipinti che nel dato naturale (pure se non manca talvolta una certa carica di astrazione) hanno origine.

Va sottolineata adesso la sua propensione per una materia pittorica ricca e spessa – prevale largamente la tempera – che diviene, per come il pigmento è adoperato e disteso sul supporto, il carattere distintivo di questi fogli, inducendoci a chiamare in causa nuovi

aspetti. Forse potrà sembrare eccessivo, ma non dimentichiamoci che, dagli Anni Cinquanta in poi, un po' ovunque, si assiste per la ventata dell'Informale, al trionfo del materismo pittorico. Ebbene, Pizzini, dal temperamento cauto e lontano da qualsiasi punta estrema, può averne avuto al contempo suggerimento e conforto. Per venire ad esempi concreti e per avvalorare la sua autonoma propensione per una macchia del colore, organizzata sì, ma pur sempre spontanea e casuale nel suo modo di essere (quando il pigmento è ricco e quando è diluito in particolar modo, certi effetti scaturiscono quasi autonomamente), possiamo citare il «Paese di montagna», datato 1936, che la dice già lunga per l'impianto e per quel sovrastare la vallata di fluide e bluastre incombenze.

Da questo momento in poi e nell'arco di dieci anni o poco più, il colore di Luigi Pizzini si ispessisce arri-

chendendosi anche di trasparenti preziosità. Per di più in «Alto Garda» (1947), nel quale il pittore si è ironicamente raffigurato di spalle nell'atto del dipingere mentre due donne lo osservano, la tavolozza è sempre più carica di vibrazioni e di temporaleschi o invernali umori, non privi – e la considerazione ci riporta al Museo – di echi guardeschi (si pensi alla solitaria gondola del Poldi Pezzoli).

Opera dopo opera, l'artista rivano continuerà nel suo viaggio introspettivo ed al tempo stesso sensuale e carico di esistenziali tensioni, viaggio attraverso tempestosi squarci di natura e di paesaggio. Il colore e la sua materia annullano qualsiasi possibilità di un banale vedutismo alpino e si aprono all'osservatore come gorghi profondi. Pizzini lascia così affiorare, con questa sua sorta di istintivo *de rerum natura*, allusioni simboliste ed anche ricche esplosioni *Jugendstil*, come, ad esempio, nelle pirotecniche illuminazioni di «Notti di fiaba» del 1958. Qui ed altrove la tentazione ad astrarre è evidente, pur restando palese quella terrestre certezza, dalla quale il pittore non si allontanò mai.

Le sue tempere si caricano in tal modo di oscure e di profonde vibrazioni e diventano pertanto, nel loro materico proporsi, autentiche zone di colore sulle quali si è costretti a riflettere per coglierne a fondo tutta la ricchezza. Tempi di percezione, pertanto, dilatati e lunghi come lontana deve essere la visione stessa del dipinto per poterne amalgamare gli scarti e le impennate, le gore tenebrose e le improvvise accensioni e

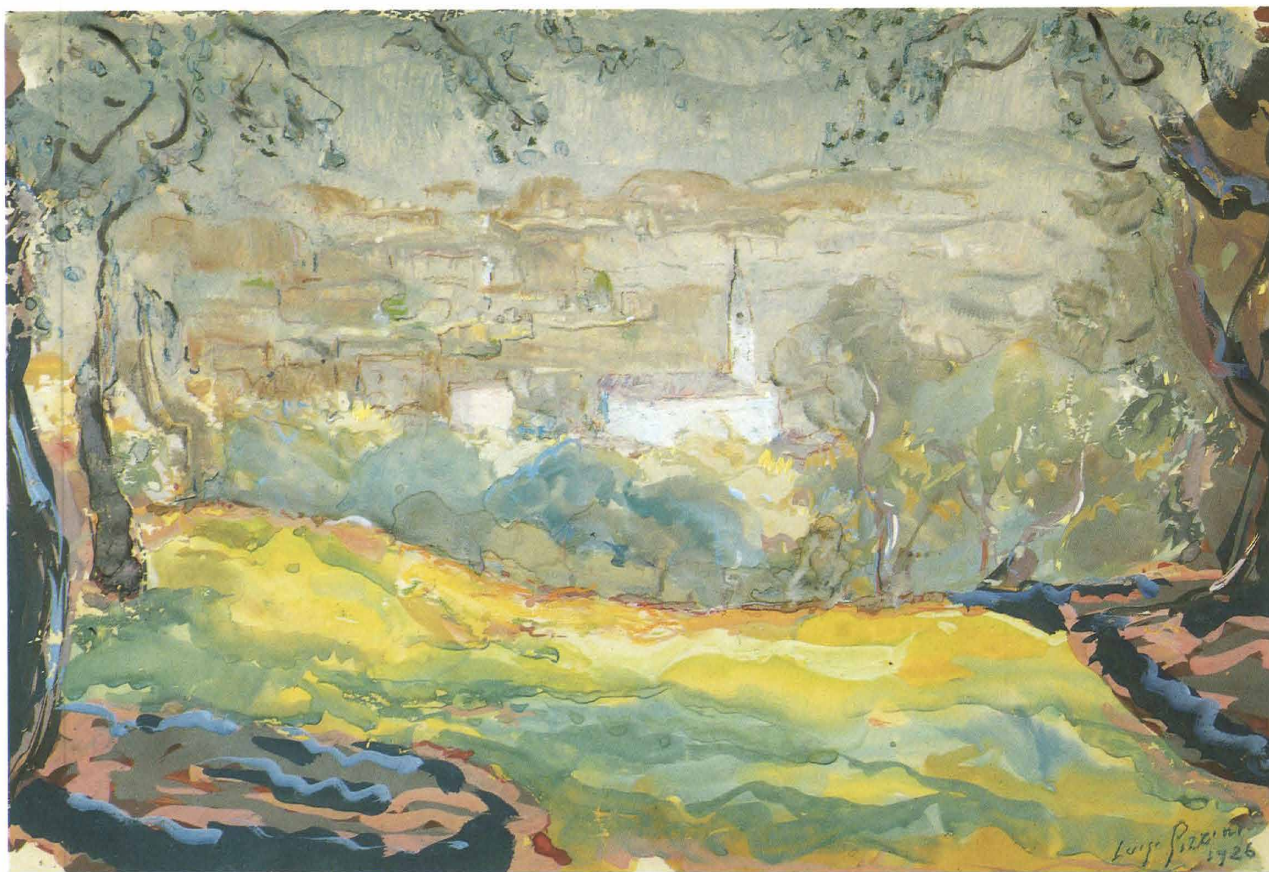
con esse quelle preziosità di cui ogni foglio è spesso depositario.

Giulio Benedetto Emert in un suo scritto, pubblicato nel 1929 in «Trentino», sottolinea il carattere appartato e schivo di Pizzini, riporta una frase nella quale l'artista si descrive con ironia quando è alle prese con un paesaggio o con altro: «Quando mi metto alla ricerca d'un tema, il più delle volte mi tocca di fare come un cane che cerca la cuccia, e si rigira venti volte a cercarla, e si decide per tornarsene a casa senza averla trovata». A parte la celia, quello che importa è che, a ben considerare l'opera di Pizzini, essa consiste effettivamente in un continuo scavare, rimuginare, rivedere e riconsiderare momenti e situazioni, improntate sempre a drammatica solitudine e spesso ad oscuri presagi od a paurose incombenze.

Difficilmente nei dipinti di Pizzini l'aria è tersa e serena. In questo modo il pittore di Riva oltre ad evitare di cadere nell'ovvio cartellonismo alpestre, alla fin dei conti non ci prospetta forse l'immagine più vera e coinvolgente della montagna e del lago?

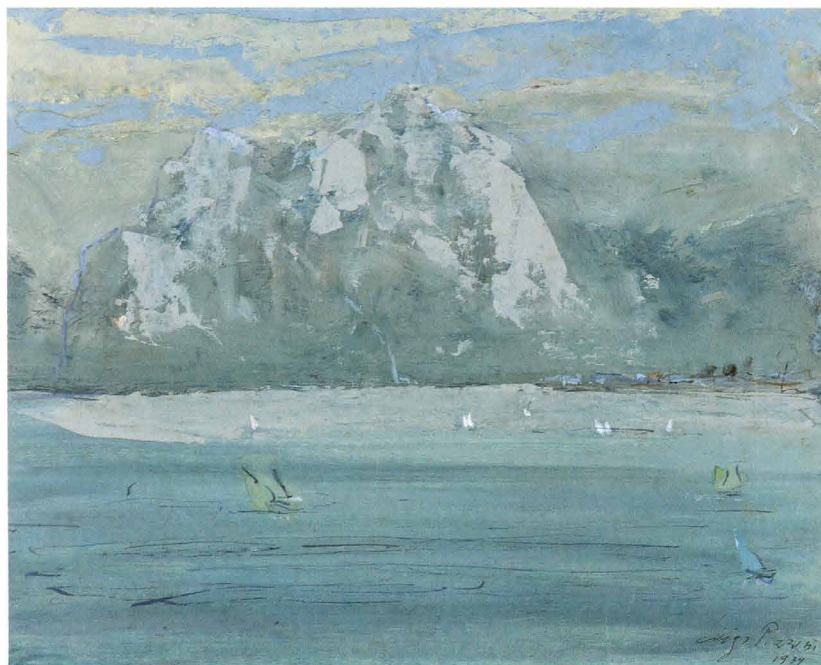
Quando le onde si increspano e le nubi sono basse ciò che prima era nella sua statica bellezza un fatto quasi consuetudinario, ecco che diviene d'improvviso misteriosa presenza, evocata da turbini di vento e di acque polverizzate che colpiscono ed assordano. Una volta di più la solitudine e la fragilità umana campeggiano senza essere mai state direttamente chiamate in causa.

Cat. 17
Cologna, 1926



Cat. 18
Paesaggio della Val Pusteria, 1930

Cat. 19
La Rocchetta, 1939

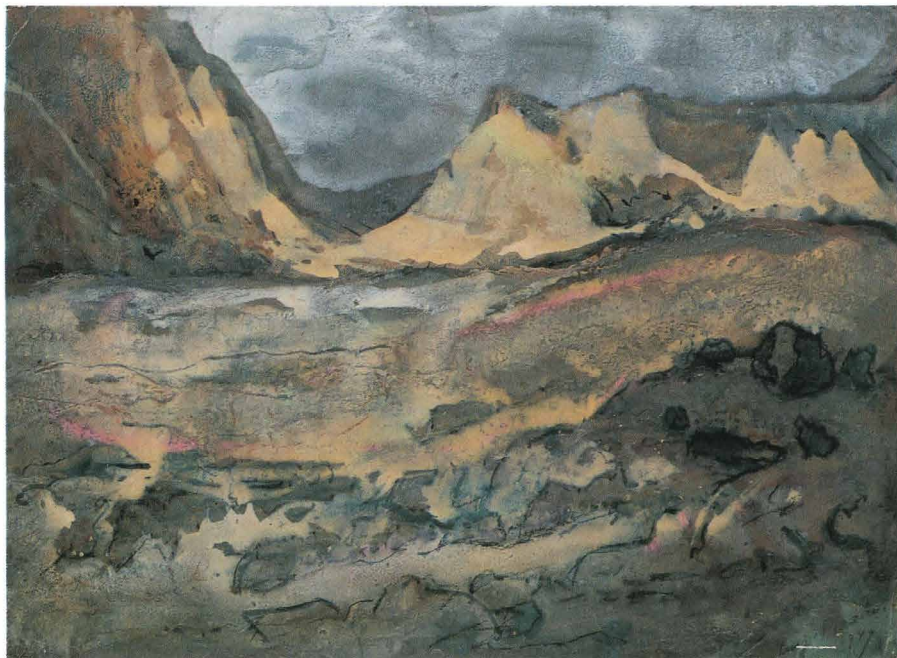


Cat. 20
Brolio, 1942



Cat. 21
Brolio, 1947





Cat. 22
Magnone, 1949

Cat. 23
Burrasca sul lago, 1949



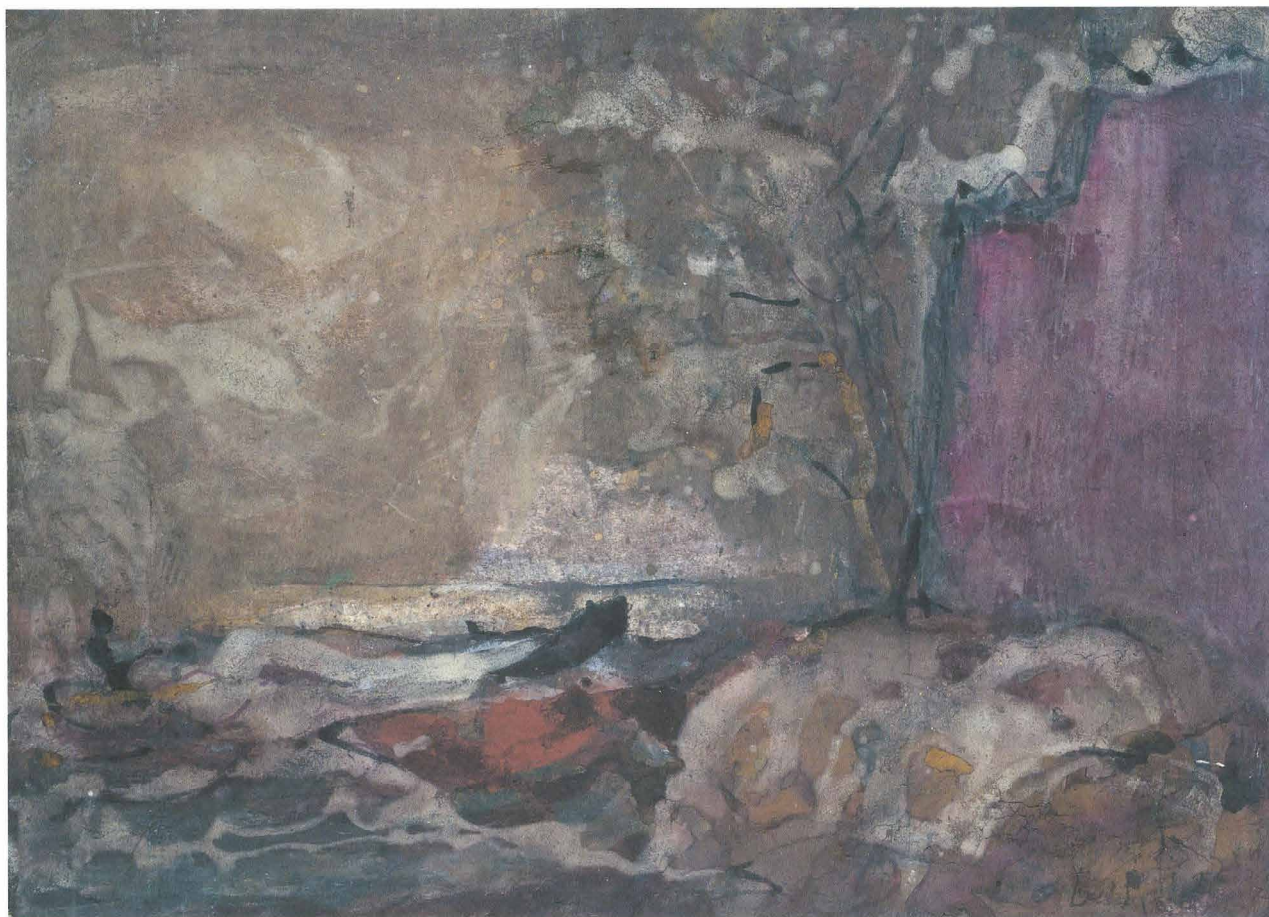
Cat. 24

Mattino sul Garda, 1951



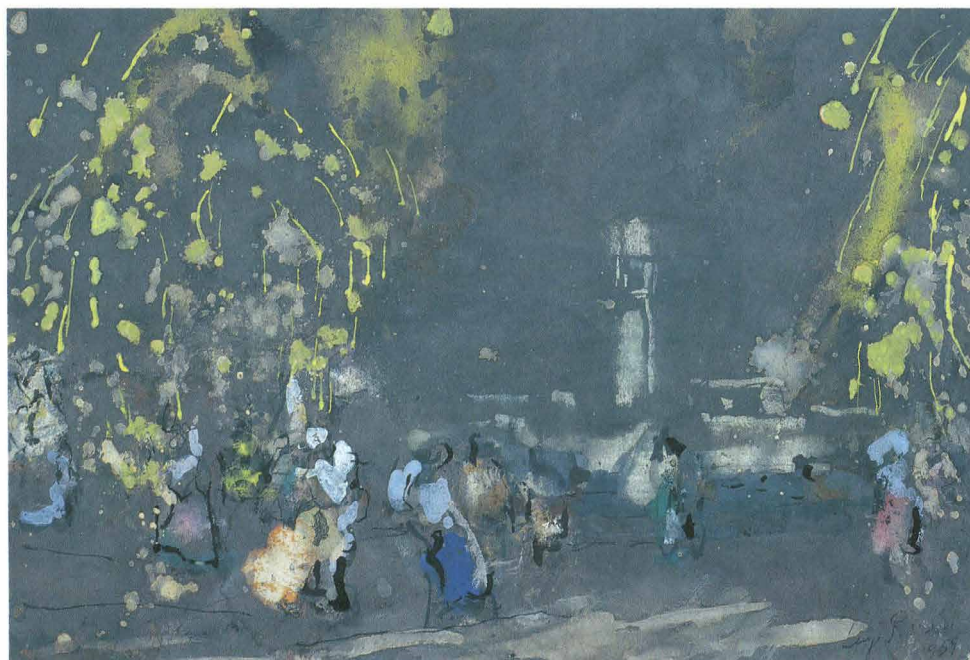
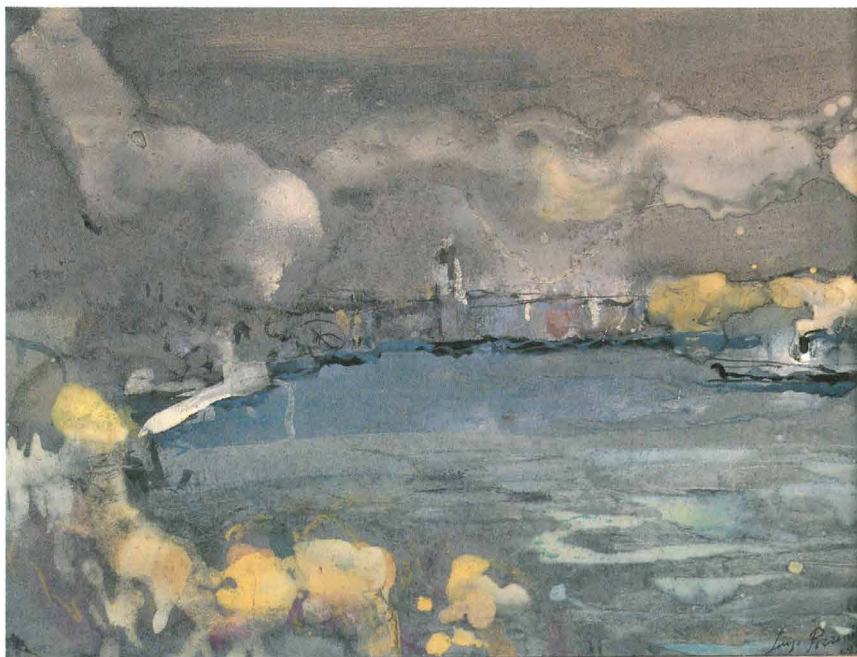
Cat. 25

Paesaggio lacustre, 1949 c.

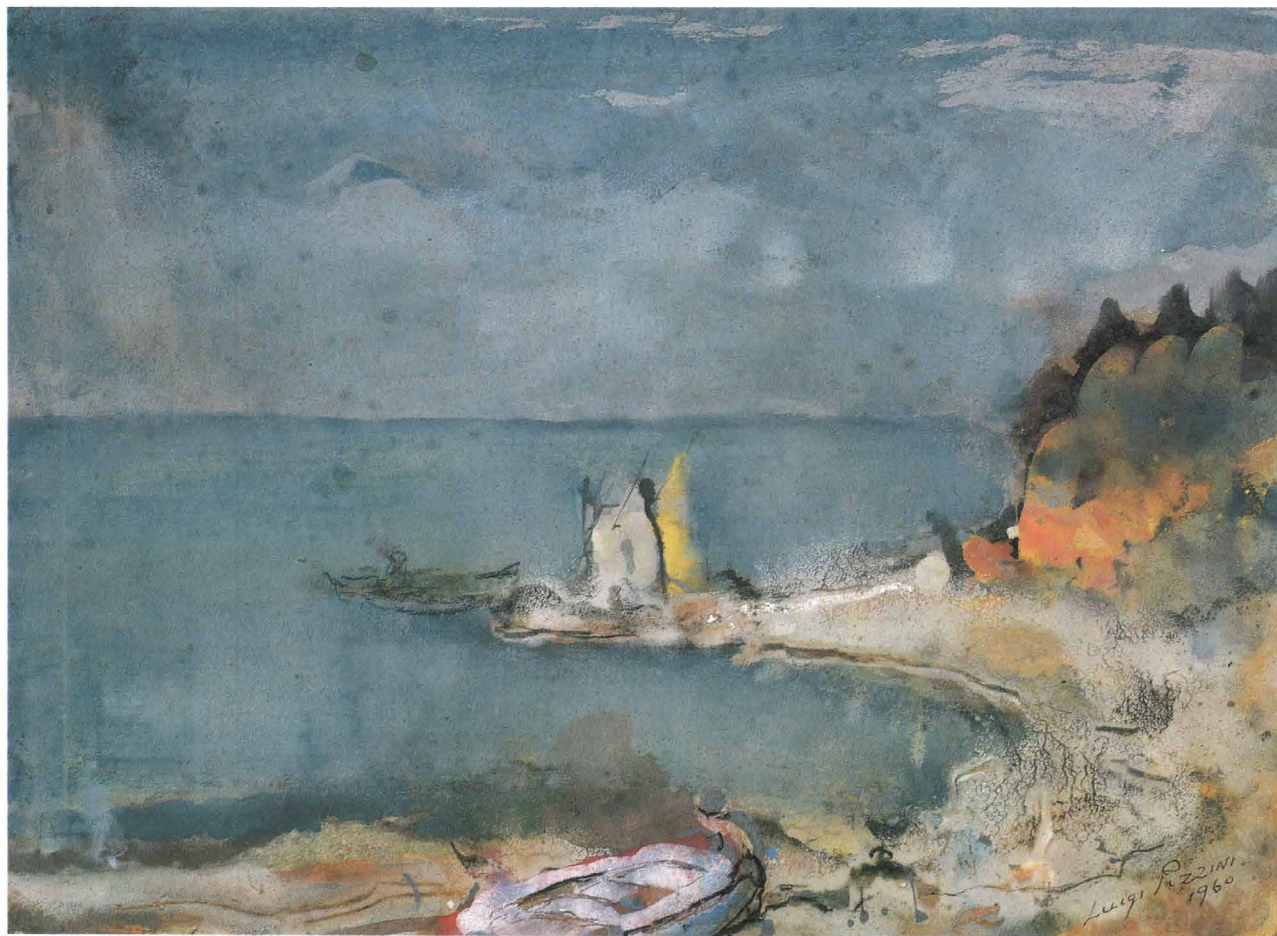


* Cat. 26
Riva, 1957

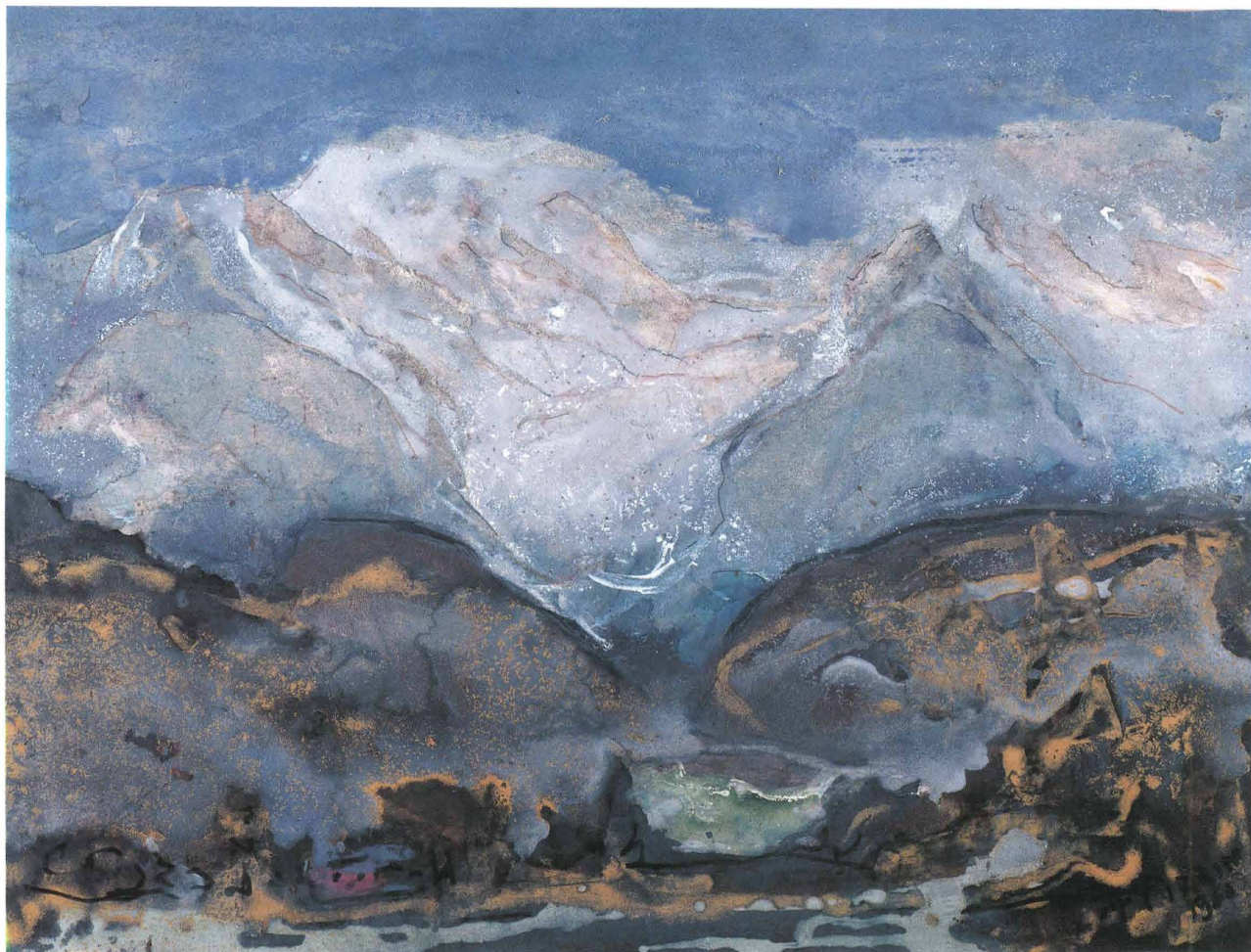
Cat. 27
Notte di fiaba, 1959



Cat. 28
Calma sul Garda, 1960



Cat. 29
Paesaggio di montagna, 1960



Cat. 30
Paesaggio alpino, 1966



Cat. 31

Barche in secca, 1970



Cat. 32

Barca in riva al lago, 1970



Cat. 33

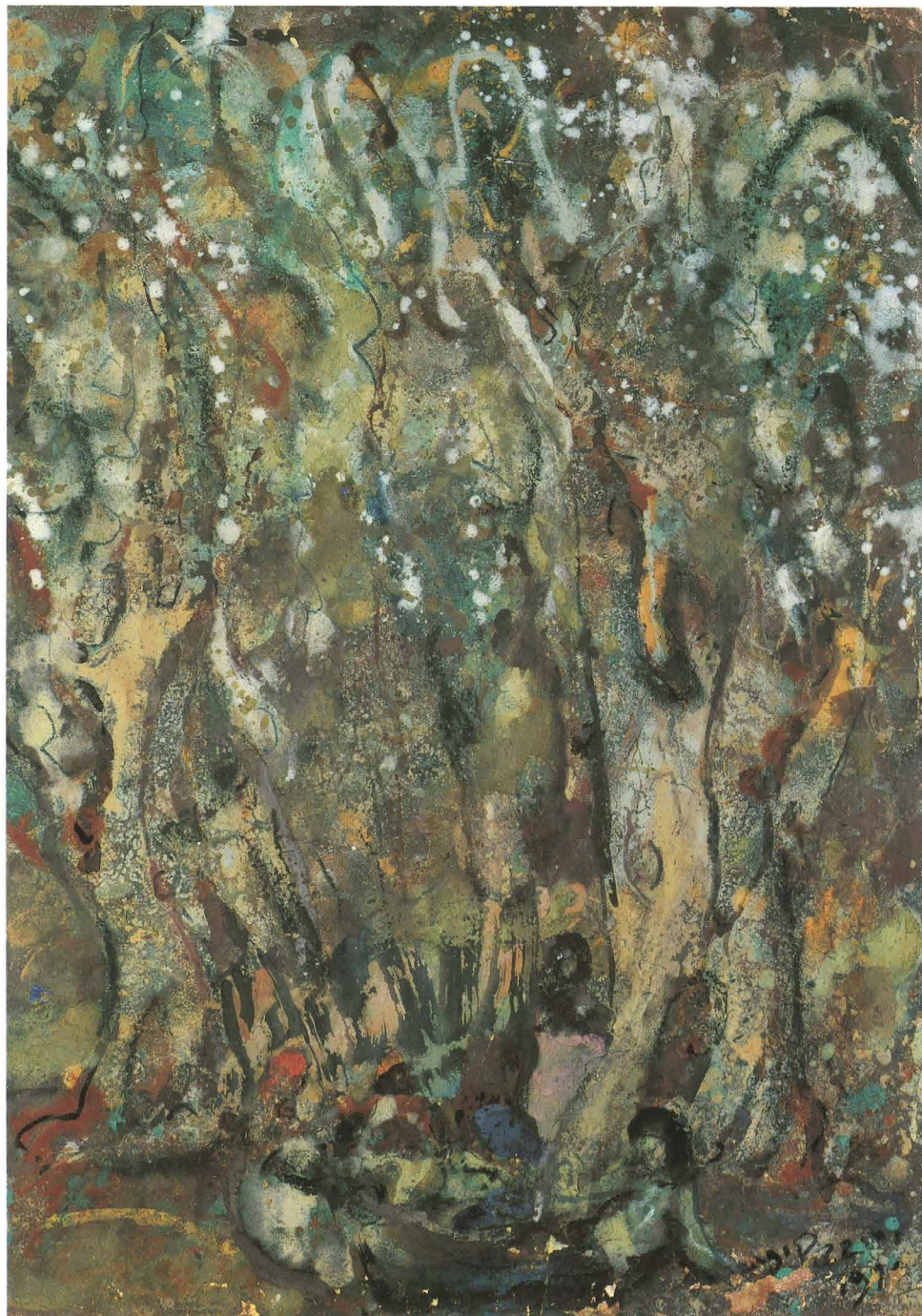
Paesaggio di montagna, 1966



Cat. 34
Ghiacciaio, 1970



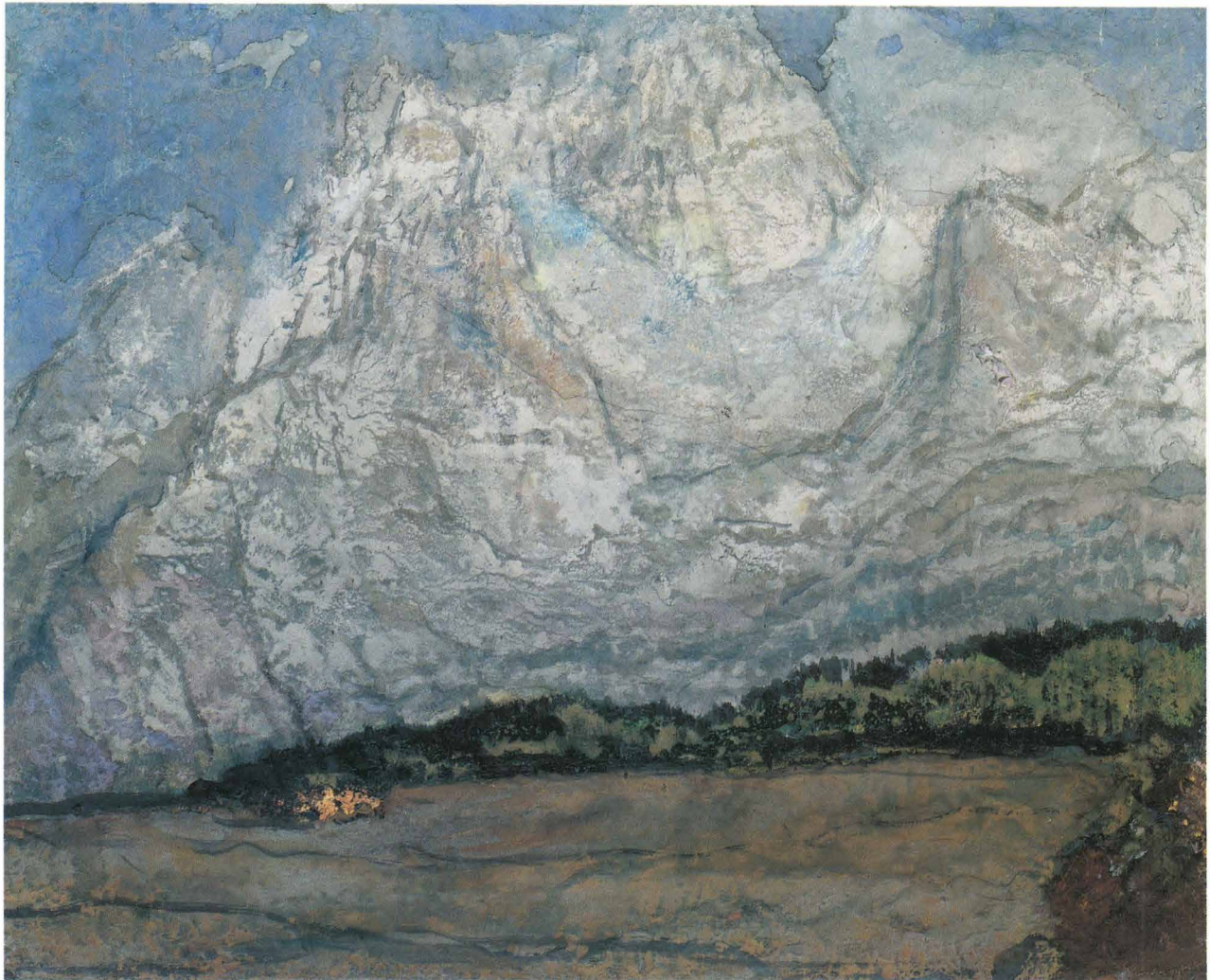
Cat. 35
Brolio, 1970 c.



Cat. 36
Valle del Sarca, 1970



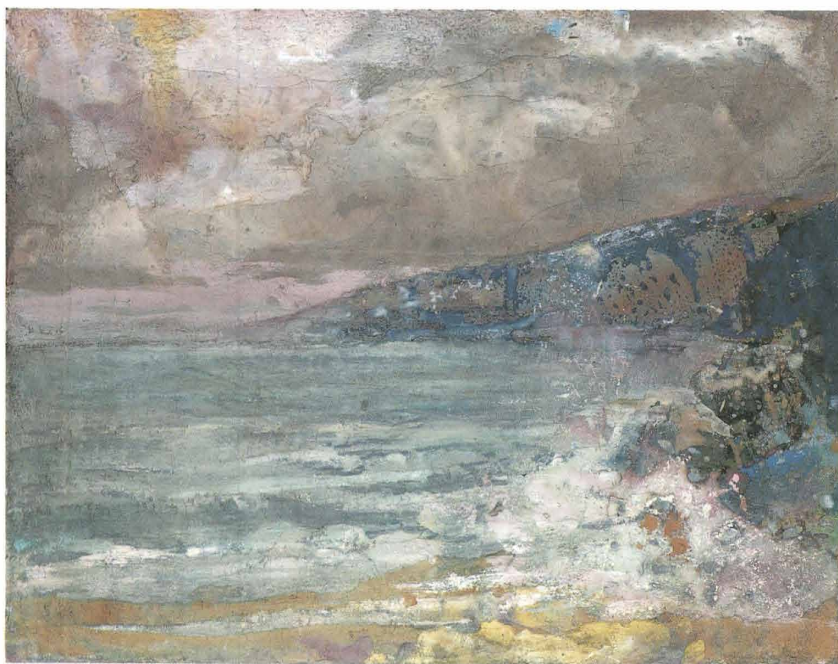
Cat. 37
Campo Carlo Magno, 1970





Cat. 38
Dolomiti, 1970 c.

Cat. 39
Lago di Garda, 1973 c.



Cat. 40
Il ponte della Rocca, 1975



Acqua e rocce, 1966



L'essenza lieve della realtà

Roberto Tassi

Vaso di fiori, 1970

Il mare, 1965-70



Non conosco molto bene tutta l'opera di Luigi Pizzini, che nella vita lunga e appartata, ha avuto molte esperienze culturali e un'ispirazione se non unica certo molto omogenea e continuativa. Ma sono rimasto molto affascinato da come, dopo periodi di varia impostazione formale che altri qui indagano e chiariscono, sia giunto, soprattutto attraverso l'uso della tempera, ad un tipo di immagine che sembra quasi essere la summa, più concentrata e più libera, della sua verità poetica. Ciò avviene in un gruppo di opere che si distendono all'incirca per due decenni, tra il 1950 e il 1970, con un culmine di due anni, il 1956 e il 1966, in cui si fanno più frequenti, intense e quasi sontuose di colore.

Capisco che estrarre in tal modo un nucleo di pitture, anche diramate e magari distanti tra loro da un anno all'altro, entro il lavoro di un artista, senza tener conto delle altre opere vicine o coeve, è un'operazione un poco arbitraria. Ma può venire giustificata dal fatto che le opere risultano molto unite per tecnica, per poetica, per immaginazione, per riferimenti culturali e per poesia. Difficile dire se esse nascevano quando Pizzini era più libero, abbandonato, liricamente commosso, o quando più intenso era in lui il pensiero di cosa fossero le conquiste dell'arte contemporanea e dove portassero le poetiche di quegli anni sulla dissoluzione della forma. È più probabile che in un artista così autentico, e quasi sempre molto sincero, come lui, i due momenti andassero di pari passo, si fondassero e giustificassero uno con l'altro. Che egli cioè utilizzasse quel tanto che poteva accettare, quel riflesso che gli giungeva, dell'informale, nei momenti in cui il rapporto con l'immagine di natura era più stretto, e il passaggio dalla natura alla pittura doveva avvenire a caldo, senza mediazioni intellettuali. Doveva sembrargli che

Torrente, 1966



usare la pittura in quel modo poteva render conto più certamente, e senza perdite, della sua emozione.

Probabilmente non è estraneo a tutto questo processo il fatto che per le opere del gruppo sia usata la tempera. Mi sembra insomma che il felice risultato

Fiori, 1969



che ne risulta derivi da una perfetta coincidenza tra emozione, tecnica, stile e immagine. La prima cosa, infatti, ad incantare è la bellezza della materia, che appare intensa e leggera a un tempo, vivida e delicata, sottile, distesa, preziosa; come se si trattasse della tra-

ma che tiene insieme la luce dei colori in una vetrata antica; o di un tessuto trapunto di gemme. Ma non si pensi a un limite decorativo, che queste comparazioni potrebbero richiamare; non si pensi ad una pittura di superficie; poiché tutto appare necessario in queste tempere e quel sottile flusso lirico che le attraversa, quel scendere a un bel grado di profondità nell'immagine delle acque, delle rocce, dei fiori, sono il contrario della decorazione.

La materia permette, e agevola, uno stile, per così dire, maculato, costruito a macchie, come dilatazioni circoscritte del colore in brevi superfici che si uniscono, si sovrappongono, scivolano entro l'immagine, ma costringendola a una sua unità: quasi niente a che fare, se non per l'identità della parola, con il *tachisme*, poiché qui si rifugge dall'astrazione e la struttura a macchie nasce solo dal desiderio di andar più a fondo all'essenza della realtà, alla sua anima lieve. Già fin dal 1939-40 alcune nature morte si fondano su una maculazione e su una fusione di bianchi, di azzurri, su striature istintuali e stracciate di rosa, come se l'informale fosse già stato inventato. Ma inoltrandoci nel tempo, incontriamo a metà degli anni Cinquanta e oltre, boschi e fiori, interni di boschi senza cielo e fiori raccolti in vaso, che appaiono, nella lievità della materia, drammatici e volanti, in una trasparenza velata a far da connettivo ai colpi di macchie, con una precisione e un riassunto, una partecipazione e un distacco uniti, come se vi spirasse uno spirito orientale, o anche solo la sua memoria.

Che si fa ancor più pungente, come una poetica similitudine, in *Acque e rocce (Torrente Cismon)* del 1964, in cui l'immagine di natura è studiata, perseguita, nei particolari, ma poi diventa tutto spirito, tutto soffio cromatico, come in un maestro cinese. E più

che di influenza diretta, sembra trattarsi di simile disposizione, simile modo di porsi davanti alla natura. Con un'aggiunta di memoria fantastica, che si accentua in seguito, nel *Vaso di fiori* del 1965, a un punto da richiamare Odilon Redon. È in questo momento che nascono le opere più belle, quasi tutte ispirate dall'acqua; ma un'acqua non isolata, dilagante, silenziosa o profonda, piuttosto un'acqua che scorre, costretta tra rocce o sassi; per cui si possa formare un accompagnamento, e quasi una fusione, tra acqua e terra, come un dialogo primario; entro il quale però viene quasi a cancellarsi la diversità di consistenza dei due elementi.

È il colore che ordina, armonizza, distingue o differenzia. Il mare sembra che nasconda tesori: uno scrigno di gioielli; e le acque del torrente sembra che scorrano non tra sassi, ma tra pietre preziose. Nasce da queste opere anche una verità naturale: la natura è ricca, scorrente, maculata, fresca e lieve, a volte intensa; ed è sempre pervasa da una bellezza che si manifesta anche nelle più piccole cose, la venatura di una roccia, la delicata consistenza di un lichene, il riflesso di un'acqua, la trasparenza verde di un flutto, l'ingentarsi di un poco di schiuma.

Ci vuole animo sgombro, ricco e poetico a dipingere queste cose. E a vedere le montagne, come le dipinge Pizzini, che sembrano sorgere nella loro immobile potenza lontana, ma possono anche, aiutando la materia sottile, sembrare soffici come nuvole posate sui campi. E a vedere in tal modo i boschi: dove macchie di luci verdi e azzurre si sgranano sugli alberi, ombre trascorrono e si fanno fitte incuneandosi nella profondità; in un tessuto sinfonico lieve e penetrante, come una parete varia, mobile, preziosamente colorata, misteriosa e musicale.

Cat. 41
Bosco, 1954



Cat. 42
Vaso di fiori, 1959

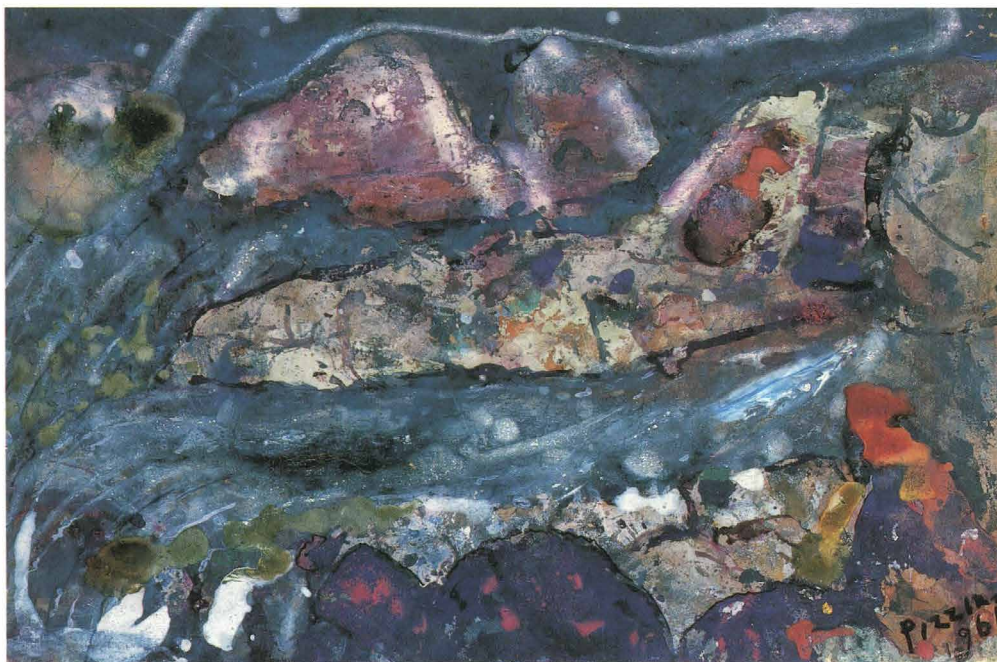


Cat. 43
Natura morta, 1960



Cat. 44
Vaso di fiori, 1965

Cat. 45
Acqua e rocce, 1961





Cat. 46
Acqua e rocce
(Torrente Cison),
1964

Cat. 47
Tra le rocce, 1965



Cat. 48
Acqua e rocce, 1965



Cat. 49
Acqua e rocce, 1965



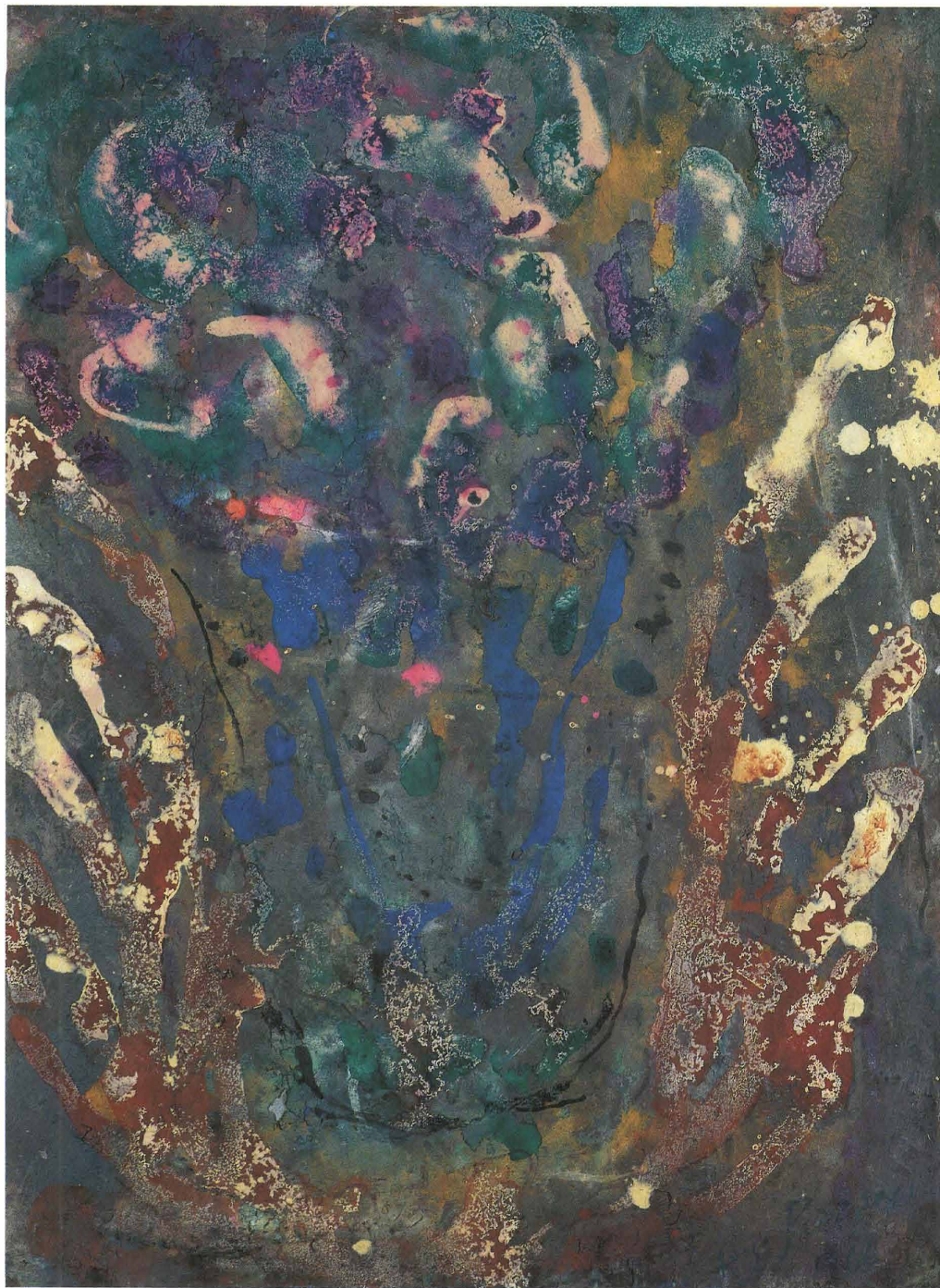
Cat. 50
Acqua e rocce, 1966



Cat. 51
Acqua e rocce, 1965

Cat. 52
Torrente, 1965





Cat. 53
Vaso di fiori, 1966

Cat. 54
Acque n. 12, 1966



Cat. 55
Il mare n. 1, 1966



Cat. 56
Il mare n. 2, 1970

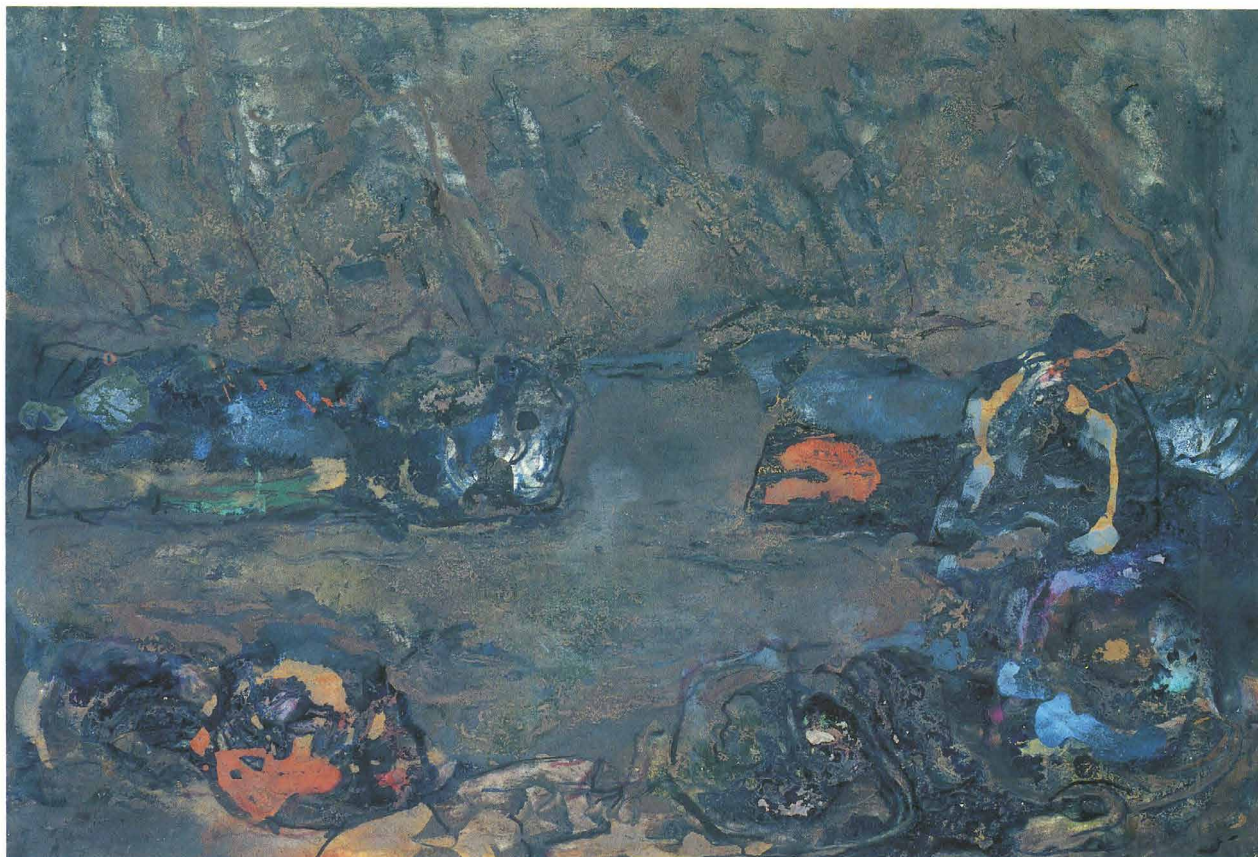
Cat. 57
Teiera, 1969



Cat. 58
Acqua e rocce, 1969



Cat. 59
Acqua e rocce, 1969

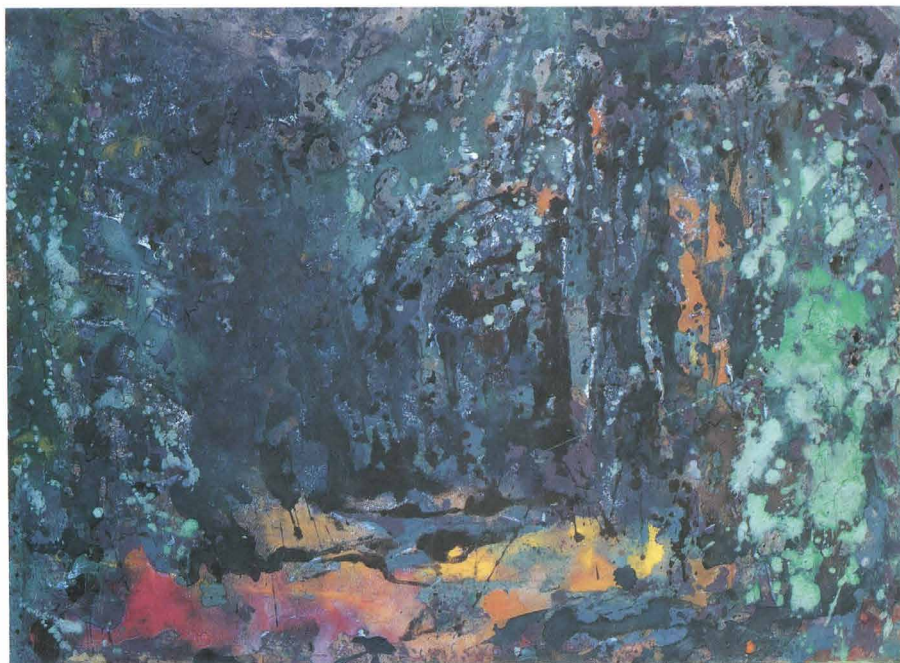




Cat. 60
Fiori, 1970

Cat. 61
Acqua e rocce, 1970

Cat. 62
Bosco, 1975 c.



Cat. 63
Bosco, 1976 c.



Cat. 64
Bosco, 1976



Appunti grafici

Marina Botteri

Figura femminile, 1930



Nell'ambito della vasta produzione di Luigi Pizzini, la grafica, intesa come appunto veloce, registrazione immediata di impressioni visive, occupa un ruolo decisivo nella elaborazione del suo fare artistico; il pittore, infatti, dimostra una naturale propensione per la trascrizione rapida ma nel contempo precisa e trova nel disegno lo strumento ideale per trattare con freschezza di notazione i soggetti che gli interessano.

Se durante la frequentazione dell'ambiente accademico milanese, le sperimentazioni grafiche costituiscono per l'artista soprattutto un esercizio propedeutico a supporto della pittura, già al rientro a Riva, nel 1904, egli si dimostra in grado di sviluppare, tramite il disegno, un percorso interpretativo autonomo; ed è appunto tale linguaggio segnico, svincolato dal subordine alla pittura, che in questo scritto ci si propone di evidenziare. Ne è un esempio significativo il «Ritratto del sig. Lutterotti» nel quale il tratto grafico libero e spontaneo, in certi punti aggrovigliato a matassa, costruisce con vigoria espressiva e acutezza psicologica la fisionomia del volto. Stilisticamente affine è anche la graziosa immagine di contadinella, delineata con maestria dal segno continuo che diviene geometrico nella figura e nell'ombra da questa proiettata sul muretto vicino, mentre è ondulato e spezzato sullo sfondo paesaggistico appena accennato in lontananza.

In questi lavori ascrivibili al primo decennio del secolo il Pizzini dimostra una grande capacità segnica, che, in parallelo alla ritrattistica ad olio di quel periodo, definisce i soggetti con rapidità d'esecuzione ed efficacia rappresentativa. Del 1920 è invece lo studio per «Il Bevitore» che risente, nella compostezza e monumentalità della figura, del «richiamo all'ordine» tipico del clima culturale di quell'epoca.

Negli anni venti il pittore attraversa una «crisi» ri-

Figura femminile, 1940



Ritratto di donna, 1945



guardo all'impegno artistico, durante la quale però non abbandona l'esercitazione grafica, in quanto si dedica alla cartografia e all'insegnamento del disegno. Questo periodo di riflessione si rivela produttivo per la maturazione della sua arte, dato che intorno al 1930 si colloca un corpus abbastanza consistente, oltre che di pittura, anche di lavori grafici. In questi fogli l'artista si esprime sia attraverso il segno sottile, a volte essenziale, come nei ritratti o nei nudi femminili abbozzati con pochi tratti a matita, sia rimarcando con decisione la tessitura compositiva dei soggetti fino a dar loro rilievo plastico.

Particolarmente originali nella loro raffinatezza risultano i volti femminili del '28, nell'esecuzione dei quali si palesa, anche nella ricerca grafica, il gusto dell'autore per il chiaroscuro ottenuto mediante l'uso della macchia che mette in risalto l'importanza della luce, quale elemento caratterizzante della sua opera.

Al tema del ritratto, nella produzione successiva, in accordo con gli sviluppi pittorici, Pizzini affianca la trattazione del paesaggio che descrive componendo il segno con il colore attraverso l'impiego dell'acquarello e, in particolare, della tempera.

Da allora rivolge la sua attenzione, per quanto concerne la ricerca di nuove soluzioni formali, principalmente alla natura in movimento, analizzata nell'ambiente che lo circonda; le visioni montane e lacustri divengono materia viva nelle tempere degli anni trenta-quaranta, in cui il segno corposo delinea i contorni degli oggetti dentro un diluito impasto coloristico che li compenetra.

Nella trasposizione su carta delle tematiche prescelte l'elemento di natura, pur rielaborato, rimane costante, mantenendo una sua ben precisa presenza figurativa; gli scorci di Riva, il lago in movimento, si

prestano alla verifica della capacità dell'artista di catturare il fenomeno naturalistico nella variabilità del suo divenire.

Nel periodo successivo, in contrasto con la svolta pittorica informale degli anni '60, il Pizzini accentua nella grafica la descrittività dell'immagine, ricorrendo a soluzioni meno originali, ma nelle quali il segno si mantiene vibrante, in grado di trasmettere l'atmosfera del momento rappresentato; è il caso dei lavori a china come «Barche nel Canale» del 1957 o degli acquarelli quali «Il Brolio», «Montagne», «Paesaggio con Castello».

Negli stessi anni non si sottrae neppure alle suggestioni simbolistiche, come dimostrano gli studi con le «Veneri», tratteggiate con segno fluido immerse nell'acqua o giacenti in riva al lago.

Il percorso grafico della mostra si chiude con la tempera del 1973 raffigurante le due figure femminili ove si ripropongono, in sintesi, gli elementi caratterizzanti il suo linguaggio segnico: la commistione tra segno e colore, la ricerca degli effetti di luce e la dinamicità calligrafica che definisce la sostanza delle immagini rappresentate.

Concludendo, la grafica per Pizzini, nel significato non tanto di esercizio formale, ma come modo di interpretare la realtà e di trasporla, o meglio ricrearla sulla carta, è alla base del linguaggio artistico dell'autore per quel carattere di immediatezza e mutevolezza che è l'essenza della sua maniera pittorica.

Per tale motivo egli adotta di preferenza le tecniche ad acqua che gli permettono di rimarcare i soggetti in sintonia con una pittura di getto, «en plein air», che l'artista predilige nel raggiungere l'equilibrio dinamico delle sue formulazioni espressive.



Cat. 65
Garibaldi, 1898

Cat. 66
Ritratto del sig. Lutterotti, 1904 c.



Cat. 67
Contadinella, 1905/10

Cat. 68
Studio per il bevitore, 1920





Cat. 69
Ritratto di Carlo Pizzini, 1925/28

Cat. 70
Ritratto di donna, 1925/28



Cat. 71
Ritratto di donna, 1928





Cat. 72
Ritratto di donna, 1928 c.

Cat. 73

Ritratto di donna, 1929

Cat. 74

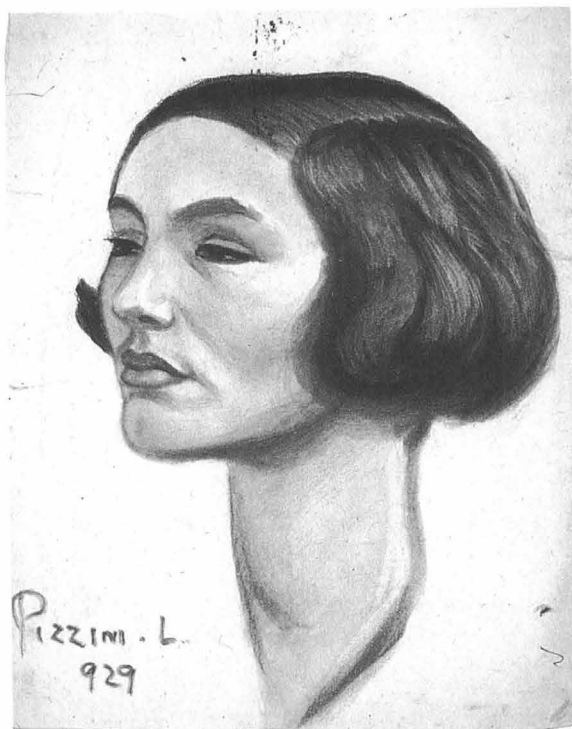
Ritratto di donna, 1929 c.

Cat. 75

Ritratto di donna, 1930 c.

Cat. 76

Ritratto di donna, 1930

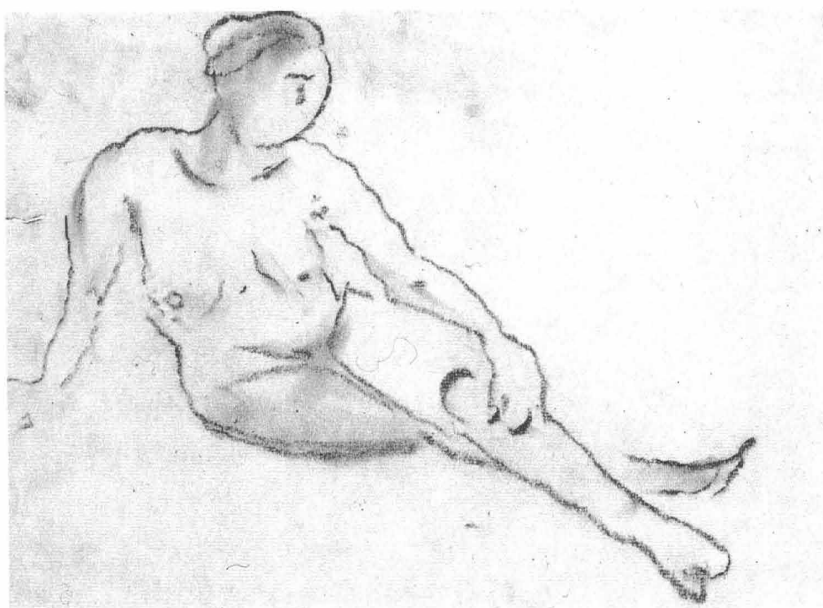
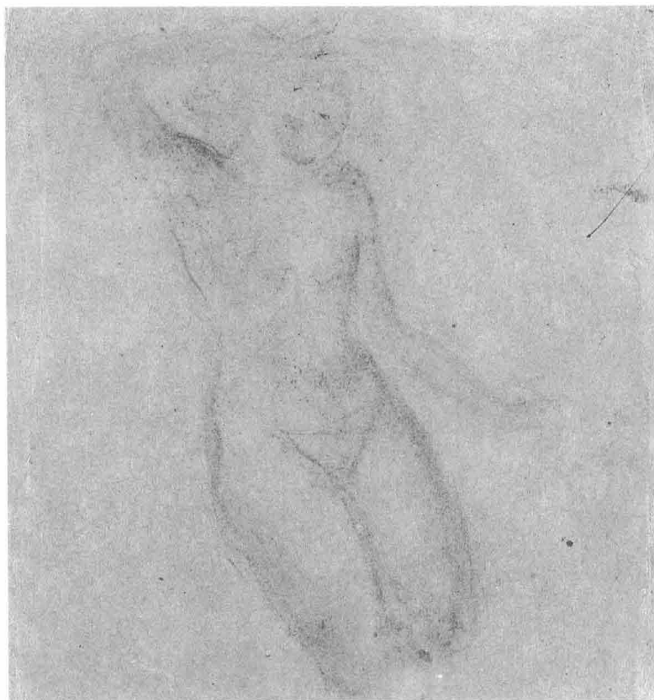




Cat. 77
Ritratto di donna, 1930 c.

Cat. 78
Nudo di donna, 1930/35

Cat. 79
Nudo di donna, 1930/35





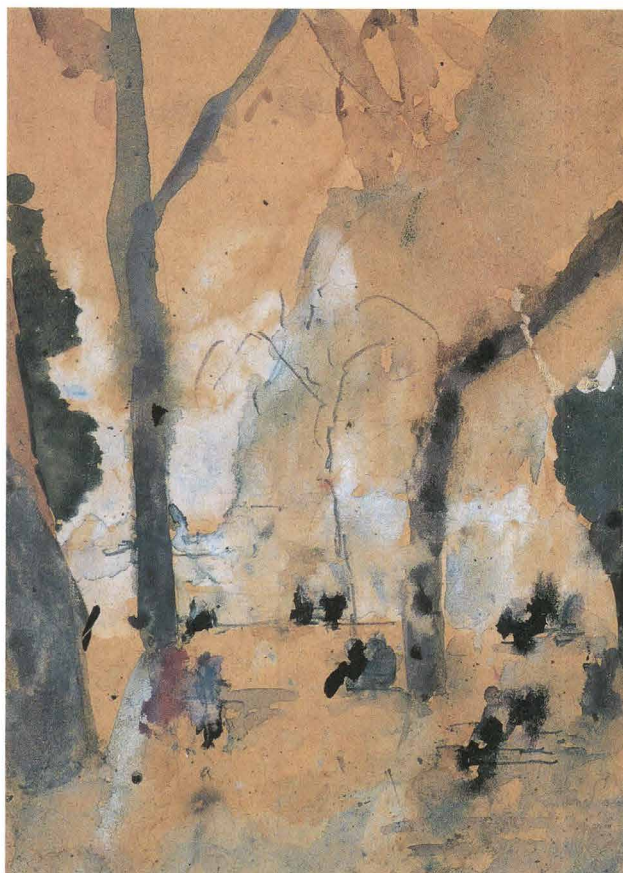
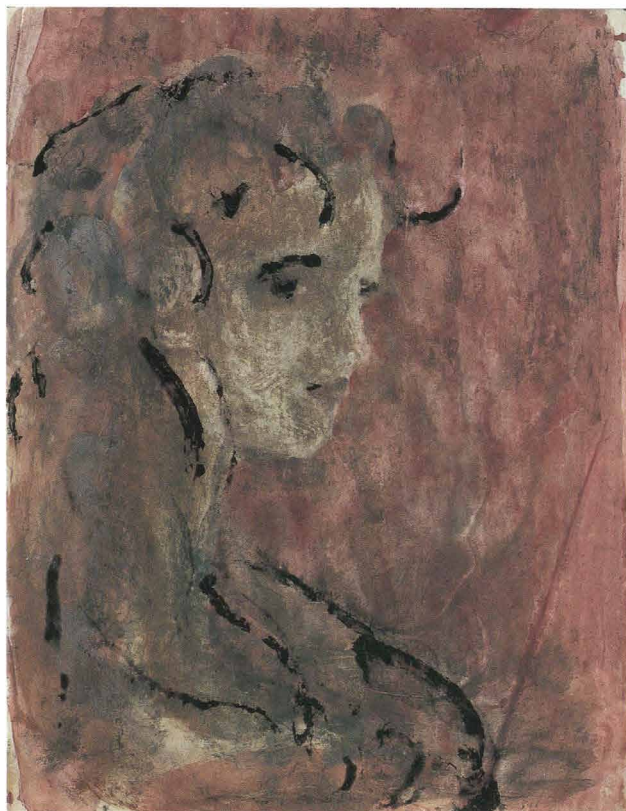
Cat. 80
Paesaggio, 1935 c.

Cat. 81
Barche, 1935 c.



Cat. 82
Ritratto di donna, 1935 c.

Cat. 83
Brolio, 1935/40

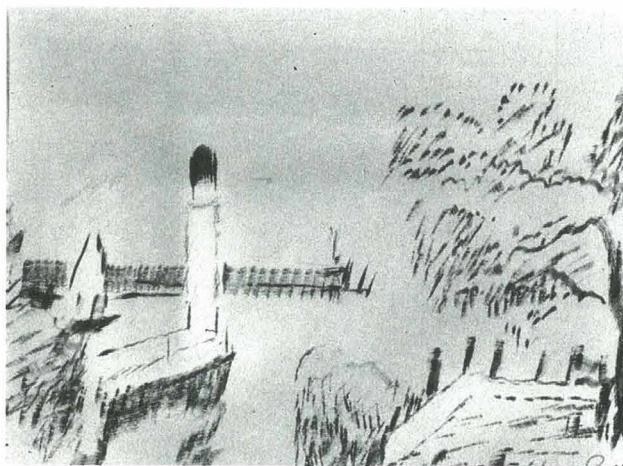
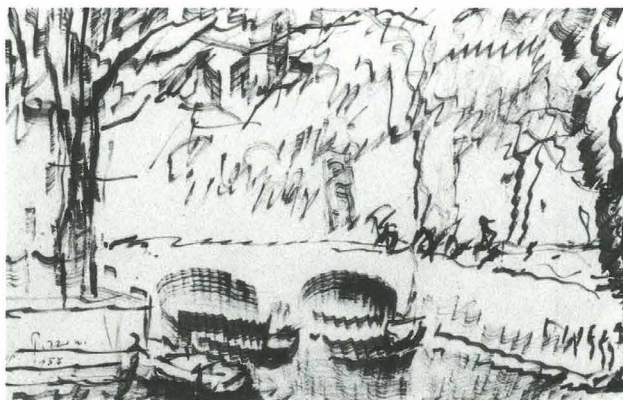


Cat. 84
Alberi sul canale, 1959

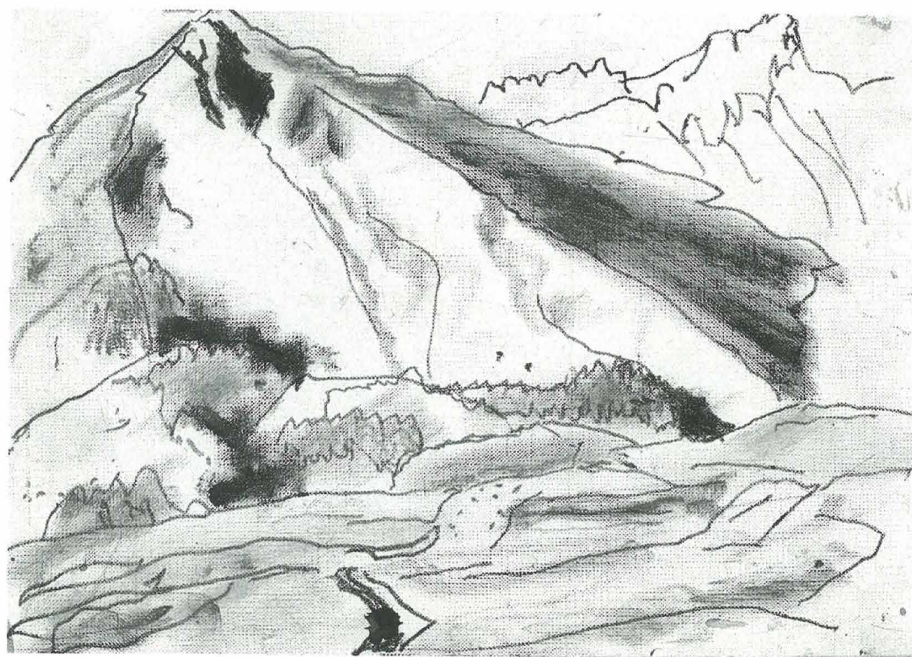


Cat. 85
Barche nel canale, 1957

Cat. 86
La Fraglia, 1959

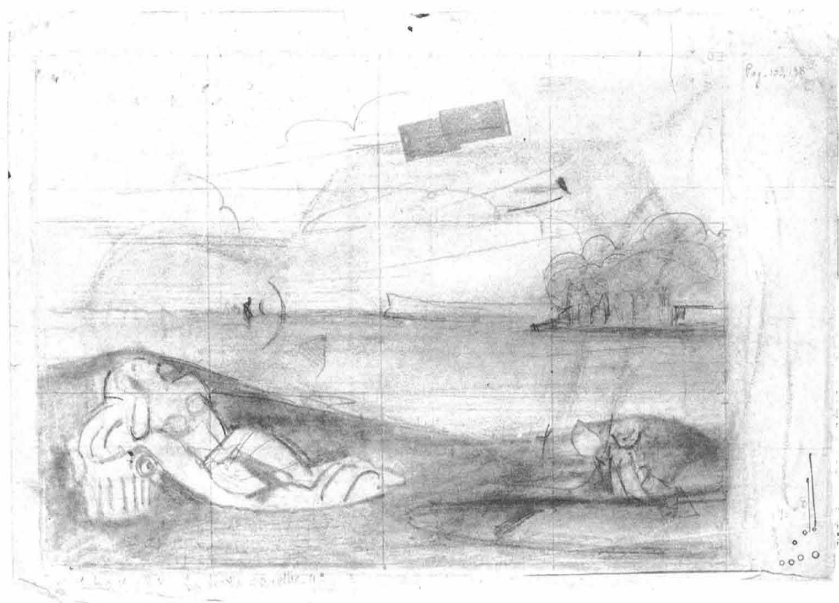


Cat. 87
Montagne, 1965/70



Cat. 88
Paesaggio con Castello, 1965/70





Cat. 89
Nascita di Venere, 1966 c.

Cat. 90
Studio, 1966 c.



Cat. 91
Due donne, 1973-75



OPERE ESPOSTE

Burano, un breve ed intenso capitolo di pittura

Cat. 1

Ritratto di donna, 1899
olio su tela, 33,8 × 21,7 cm
Riva del Garda, coll. Cubi

Cat. 2

Autoritratto, 1899
olio su carta, 35 × 25 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 3

Ritratto del fratello Carlo, 1901
olio su tela, 32 × 28 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 4

Ritratto del fratello Giuseppe, 1906
olio su cartone, 36,5 × 27 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 5

Ritratto del padre, 1907
olio su tela, 80 × 60 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 6

Ritratto della sorella Lucia, 1907
olio su tela, 43 × 32 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 7

L'idiota, n. 1, 1909
olio su tela, 47 × 66 cm
Arco, coll. privata

Cat. 8

Dr. X, 1909
olio su cartone, 100 × 70 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 9

Il Pescatore, 1910
olio su tela, 58 × 52 cm
Trento, Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto

Cat. 10

Burano, 1910
olio su tela, 49 × 79 cm
Bolzano, coll. privata

Cat. 11

Burano, 1910-13
olio su tela, 37 × 59,5 cm
Trento, coll. privata

Cat. 12

Burano, 1910-13
olio su tela, 50 × 69 cm
Udine, coll. privata

Cat. 13

La Veneziana, 1911
olio su cartone, 42 × 34 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 14

Il cieco, 1912
olio su cartone, 38 × 32 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 15

Ritratto del sig. Ferrazza, 1919-21
olio su tela, 185 × 170 cm
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 16

Ritratto di donna, 1928
olio su cartone, 43 × 35 cm
Riva del Garda, coll. privata

Tempestosi squarci di natura e di paesaggio

Cat. 17

Cologna, 1926
tempera su carta, 33 × 49 cm
Udine, coll. privata

Cat. 18

Paesaggio della Val Pusteria, 1930
tempera su carta, 25 × 34,5 cm
Arco, coll. C. Bonora

Cat. 19

La Rocchetta, 1939
tempera su carta, 47,5 × 60 cm
Trento, coll. privata

Cat. 20

Brollo, 1942
tempera su carta, 34 × 45 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 21

Brollo, 1947
olio su tela, 70 × 50 cm
Arco, coll. privata

Cat. 22

Magnone, 1949
tempera su carta, 36 × 48,8 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 23
Burrasca sul lago, 1949
tempera su carta, 36 × 48,8 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 24
Mattino sul Garda, 1951
tempera su carta, 32 × 48 cm
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 25
Paesaggio lacustre, 1949 c.
tempera su carta, 36 × 49,2 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 26
Riva, 1957
tempera su carta, 30 × 40 cm
Trento, coll. privata

Cat. 27
Notte di fiaba, 1959
tempera su carta, 26 × 38 cm
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 28
Calma sul Garda, 1960
tempera su carta, 36 × 48,5 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 29
Paesaggio di montagna, 1960
tempera su carta, 35,5 × 46 cm
Arco, coll. C. Bonora

Cat. 30
Paesaggio alpino, 1966
tecnica mista su carta, 36,2 × 49,2 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 31
Barche in secca, 1970
tecnica mista su carta, 33,8 × 42 cm
Trento, coll. privata

Cat. 32
Barca in riva al lago, 1970
tecnica mista su carta, 35,2 × 49,7 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 33
Paesaggio di montagna, 1966
tecnica mista su carta, 35,4 × 47,9 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 34
Ghiacciaio, 1970
tecnica mista su carta, 66,5 × 77,5 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 35
Brolio, 1970 c.
tecnica mista su carta, 49 × 35 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 36
Valle del Sarca, 1970
tecnica mista su carta, 43,5 × 60 cm
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 37
Campo Carlo Magno, 1970
tecnica mista su carta, 50 × 60 cm
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 38
Dolomiti, 1970 c.
tempera su carta, 46 × 58 cm
Trento, Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto

Cat. 39
Lago di Garda, 1973 c.
tecnica mista su tela, 48 × 61,5 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 40
Il ponte della Rocca, 1975
tecnica mista su carta, 34 × 46,5 cm
Riva del Garda, coll. privata

L'essenza lieve della realtà

Cat. 41
Bosco, 1954
tempera su carta, 34,5 × 46,5 cm
Arco, coll. C. Bonora

Cat. 42
Vaso di fiori, 1959
tempera su carta, 47 × 35 cm
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 43
Natura morta, 1960
tempera su carta, 35 × 50 cm
Venezia, coll. Fontanari

Cat. 44
Vaso di fiori, 1965
tecnica mista su carta, 35 × 49 cm
Riva del Garda, Museo Civico

Cat. 45
Acqua e rocce, 1961
tecnica mista su carta, 32 × 47 cm
Arco, coll. privata

Cat. 46
Acqua e rocce (Torrente Cissoni), 1964
tecnica mista su carta, 47,5 × 34,5 cm
Arco, coll. privata

Cat. 47
Tra le rocce, 1965
tecnica mista su carta, 38 × 48 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 48
Acqua e rocce, 1965
tempera su carta, 36 × 49 cm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 49
Acqua e rocce, 1965
tempera su carta, 36 × 50,5 cm
Arco, coll. privata

Cat. 50
Acqua e rocce, 1966
tempera su carta, 34 × 47 cm
Trento, Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto

Cat. 51
Acqua e rocce, 1965
tecnica mista su tela, 36 × 48,2 cm
Arco, coll. C. Bonora

Cat. 52
Torrente, 1965
tecnica mista su tela, 48 × 61 cm
Trento, coll. privata

Cat. 53
Vaso di fiori, 1966
tecnica mista su carta, 48,8 × 35,8 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 54
Acque n. 12, 1966
tecnica mista su carta, 35 × 45 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 55
Il mare n. 1, 1966
tecnica mista su tela, 64,5 × 62,2 cm
Arco, coll. privata

Cat. 56
Il mare n. 2, 1970
tecnica mista su carta, 36 × 49 cm
Arco, coll. privata

Cat. 57
Teiera, 1969
tecnica mista su carta, 36 × 48,7 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 58
Acqua e rocce, 1969
tecnica mista su carta, 47,5 × 33,6 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 59
Acqua e rocce, 1969
tecnica mista su carta, 35,8 × 50,8 cm
Rovereto, coll. privata

Cat. 60
Fiori, 1970
tecnica mista su carta, 46,3 × 35,6 cm
Arco, coll. privata

Cat. 61
Acqua e rocce, 1970
tecnica mista su carta, 33 × 49 cm
Arco, coll. privata

Cat. 62
Bosco, 1975 c.
tempera su carta, 37,2 × 49,2 cm
Arco, coll. privata

Cat. 63
Bosco, 1976 c.
tecnica mista su carta, 36,5 × 49 cm
Arco, coll. privata

Cat. 64
Bosco, 1976
tempera su carta, 35 × 47,5 cm
Arco, coll. C. Bonora

Appunti grafici

Cat. 65
Garibaldini, 1898
matita e acquarello su carta, 60 × 120 mm
Riva del Garda, coll. privata

Cat. 66
Ritratto del sig. Lutterotti, 1904 c.
china su carta, 149 × 94 mm
Riva del Garda, coll. Lutterotti Raus

Cat. 67
Contadinella, 1905-1910
china su carta, 155 × 107 mm
Riva del Garda, coll. Benini

Cat. 68
Studio per il bevitore, 1920
matita su carta, 275 × 222 mm
Arco, coll. privata

- Cat. 69
Ritratto di Carlo Pizzini, 1925/28
matita su carta, 225 × 160 mm
Riva del Garda, coll. privata
- Cat. 70
Ritratto di donna, 1925/28
matita su carta, 334 × 245 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 71
Ritratto di donna, 1928
tecnica mista su carta, 240 × 330 mm
Riva del Garda, Museo Civico
- Cat. 72
Ritratto di donna, 1928 c.
tecnica mista su carta, 250 × 195 mm
Riva del Garda, coll. privata
- Cat. 73
Ritratto di donna, 1929
matita su carta, 358 × 280 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 74
Ritratto di donna, 1929 c.
matita su carta, 315 × 236 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 75
Ritratto di donna, 1930 c.
matita e carboncino su carta, 298 × 254 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 76
Ritratto di donna, 1930
acquarello su carta, 318 × 215 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 77
Ritratto di donna, 1930 c.
matita su carta, 300 × 221 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 78
Nudo di donna, 1930/35
matita su carta, 280 × 265 mm
Trento, coll. privata
- Cat. 79
Nudo di donna, 1930/35
matita su carta, 240 × 333 mm
Trento, coll. privata
- Cat. 80
Paesaggio, 1935 c.
tempera e matita su carta, 243 × 340 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 81
Barche, 1935 c.
tempera e matita su carta, 225 × 350 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 82
Ritratto di donna, 1935 c.
tempera e matita su carta, 450 × 350 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 83
Brolio, 1935/40 c.
tempera e matita su carta, 249 × 175 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 84
Alberi sul canale, 1959
china su carta, 107 × 177 mm
Riva del Garda, coll. Bondi
- Cat. 85
Barche nel canale, 1957 c.
matita su carta, 92 × 145 mm
Riva del Garda, coll. Bondi
- Cat. 86
La Fraglia, 1959
matita e acquarello su carta, 145 × 92 mm
Riva del Garda, coll. Bondi
- Cat. 87
Montagne, 1965/70 c.
pennarello e acquarello su cartoncino,
210 × 300 mm
Riva del Garda, coll. privata
- Cat. 88
Paesaggio con castello, 1965/70 c.
pennarello e acquarello su cartoncino,
210 × 300 mm
Riva del Garda, coll. privata
- Cat. 89
Nascita di Venere, 1966 c.
matita su carta, 235 × 337 mm
Trento, coll. privata
- Cat. 90
Studio, 1966 c.
matita su carta, 480 × 350 mm
Rovereto, coll. privata
- Cat. 91
Due donne, 1973-75
matita e tempera su cartoncino, 458 × 342 mm
Rovereto, coll. Franchi

NOTIZIE BIOGRAFICHE



Luigi Pizzini a Riva (1910 c.)

Luigi Pizzini nel suo studio a Riva (1908)

Luigi Pizzini e il fratello Carlo (anni settanta)

Luigi Pizzini nel suo studio presso la Rocca (anni sessanta)



1844 Luigi Pizzini nasce a Riva del Garda (Trento) l'11 settembre, da Vincenzo Pizzini e Maria Maffezzolli

1897 Si iscrive all'Accademia di Brera, a Milano, che frequenta per cinque anni; negli ultimi due, quelli dedicati alla pittura con l'insegnante Cesare Tallone, può partecipare ai corsi solo saltuariamente. Risalgono al periodo di Brera i dipinti: «Ritratto di donna» (1899), «Autoritratto» (1899), «Ritratto del fratello Carlo» (1901).

1904 Rientra stabilmente a Riva del Garda dove apre uno studio in casa Craffonara. Esegue soprattutto ritratti.

1906 Partecipa alla mostra di pittura milanese in occasione della «Esposizione Mondiale».

1907 Dipinge: «Ritratto del padre»; «La sorella Lucia».

1909 Nei primi mesi dell'anno conosce il pittore trentino Umberto Moggioli. Tale incontro viene descritto da Pizzini stesso nel seguente modo: «Nel maggio 1909, Moggioli da Trento venne a Riva e mi propose di andare con lui a Burano dove si stabiliva. Privo di mezzi com'ero mi suggerì di fare come aveva fatto lui: un prestito. Difatti ci riuscii e poco dopo lo raggiunsi a Burano». Pizzini descrive così la sua presenza a Burano tra il 1909 e il 1913: «Nel 1910 si aggiunse a noi, proveniente da Parigi e dal-

la Bretagna, il pittore Gino Rossi... un giorno venne da me (io avevo un locale studio a Mazzorbo) e mi disse testualmente: trovo la sua pittura molto forte e quei suoi modelli (il cieco, l'ebete, ecc:) li farò anch'io, però con un'altra interpretazione.

Da allora ci trovammo spesso tutti insieme, specie di sera oppure in viaggio per Venezia a far acquisti o per le Mostre da allestire a Ca' Pesaro (ed anche altrove, non ricordo dove).

Alcuni mesi prima della guerra mondiale del '14 si aggiunse al nostro gruppo il pittore Pio Semeghini.

La guerra, come si sa, disperse il gruppo».

Nello stesso anno partecipa alla II mostra d'Arte raccolta nel Palazzo Pesaro con l'opera «Ritratto del dr. X».

1913 Alla mostra di Ca' Pesaro espone l'opera «Studio di bambina». Partecipa inoltre alla I Mostra della Secessione romana. Nello stesso anno abbandona definitivamente Burano.

1915-16 Da Riva va esule prima a Desenzano e quindi a Firenze. Incomincia ad interessarsi di cartografia e storia militare disegnando carte di aviazione per la fabbrica Caproni.

1919 Ritorna a Riva del Garda, si dedica all'insegnamento (presso le scuole Tecniche e poi alla scuola di Avviamento, fino al 1950) e approfondi-

sce gli interessi storici e cartografici (nel 1925 scriverà un testo didattico «Disegno e lettura della carta topografica»). Al periodo 1919-1921 si fa risalire l'opera «Ritratto del Sig. Ferazza».

1920 Partecipa alla II Mostra della Secessione romana.

1925 Alla mostra «III Biennale di Bolzano» espone l'opera «Il Racconto» realizzata nello stesso anno e così recensita da Carlo Belli: «Un'altra opera densa di significato pittorico è l'unica che il Pizzini ha esposto: 'Racconto'. Non bisogna credere ch'egli parta da presupposti esclusivamente psichici, poiché, quello che esprime in questa tela, è pittura, niente altro che pittura... È di sicuro un nobile risultato, l'attimo luminoso è stato fermato e fissato decisamente sulla tela». Alla seconda metà degli anni venti appartengono invece le prime prove a tempera su carta raffiguranti il paesaggio dell'Alto Garda come ad esempio «Lago di Tenno» (1927), «Cognola» (1926).

1927 Partecipa alla mostra «La Nazionale di Brera» presso la Permanente con l'opera «Il Racconto».

1930 Esegue alcuni lavori a tempera dove sperimenta la tecnica del dipingere a macchia («Paesaggio in val Pusteria»). A partire da questa data dipinge con

maggior continuità selezionando i soggetti dei propri quadri, che di lì a qualche anno, e fino alla morte, si ridurranno a: «Il Brolio a Riva del Garda», «Il lago di Garda visto dalle foci del Sarca», «Il monte Megnone», «Il paesaggio dolomitico», «La val di Daone».

Negli anni Trenta realizza una ricca produzione di ritratti. L'attività espositiva è pure molto intensa, ma avviene per lo più in ambito provinciale e regionale.

1945 Dipinge i primi quadri delle serie: «Boschi» e «Acque» riducendo il campo visivo ai particolari dell'ambiente naturale: le fronde degli alberi, gli alvei dei torrenti.

1950 Partecipa alla XXV Biennale Internazionale d'arte di Venezia con le opere «Riva», 1944; «Il Garda», 1949; «Ulivi», 1949.

1960-77 Sono gli anni della piena maturazione del modo di dipingere a macchia adottato dall'artista a partire dal 1930. Le opere diventano matericamente più preziose e, per quanto riguarda la figurazione, più complesse. Ne sono un esempio la serie delle «Acque» del 1965/66, «Paesaggio di montagna» del 1969.

1977 Muore a Riva del Garda.

Ritratto di signora,
1908



In questi giorni lucidi degli ultimi soli estivi, s'è chiusa in Venezia la prima esposizione d'arte e di industrie veneziane, aperta, il 4 luglio scorso, nel bel palazzo marmoreo che la ricca fantasia di Baldassarre Longhena innalzò al fasto dogale dei Pesaro, tra la grazia fantastica della casa dei Doro e l'olimpica serenità architettonica del palazzo Vendramin-Calergi, di dove si partì, divina, l'anima del cantore di Isotta.

Nella pace quasi claustrale del grave monumento secentesco; tra i giovani ascendenti l'aspro clivo della gloria o della notorietà un concittadino vostro giovanissimo, operoso di modesta virtù, ma non pauroso di sé e del difficile cammino dell'arte, ha dato prova non mediocre del suo valore, significando con tratti forti e sobrii, il sogno suo di bellezza.

Luigi Pizzini, da Riva, vi ha esposto un quadro a olio: il ritratto del Dottor X. Tra gli sforzi di novità faticose, in mezzo alle fantasie aberranti, dinanzi le artificiose imitazioni di coloro che, nascondendo o forzando il proprio temperamento, mentendo all'anima propria, cercano, per le vie più note e più facili, la fama, è argomento di speranza il vedere qualcuno chiedere solo a sé stesso, alla propria forza intima, il segno rivelatore del concetto, della forma che per lui veste la natura fatta visione d'arte.

Ciò ha tentato; ed a ciò è in gran parte riuscito il giovane artista rivano, con l'opera sua efficace, sicura, sincera.

Il racconto, 1925



Respingendo i facili allettamenti che la fantasia colorista del Besnard ha resi così pericolosi agli esordienti; obliando gli esempi di virtuosità sapiente del Sargent e del Mancini, del Lazslö e del Grosso, Luigi Pizzini risalendo per l'esempio alla tradizione dei ritrattisti italiani – i più forti perché i più sinceri – ha trattato il suo quadro con la maggiore semplicità di mezzi, con la più grande schiettezza di intenzioni e ci ha dato un ritratto solido di fattura, corretto di disegno, armonico di colore, vivo di penetrazione psicologica: doti queste che la trascuratezza, forse voluta, di qualche particolare, fa più risaltare nelle parti in cui lo studio della esattezza meglio raggiunge effetti di verità.

I difetti stessi dell'opera del Pizzini – certa durezza di linee, qualche asprezza di toni, la imperfetta fusione di qualche contrasto d'ombre e di luci, la discordanza di qualche elemento rappresentativo, – dicono della audace sincerità della visione d'arte proseguita.

Ed io, per le ragioni cui ho più su accennato, non so dare importanza a tali manchevolezze, che ascrivo al disdegno onesto del Pizzini per gli accademismi antichi e pei nuovi. L'opera del giovine pittore – già lodata dalla commissione ordinatrice della mostra, – in cui erano artisti chiari quali il De Lotto e lo Scattola; acuti critici d'arte quali il Damerini – è stata simpaticamente notata dalla stampa di Venezia e d'Italia. Onde io non so meglio chiudere questo breve cenno che con l'augurio a coraggiosa perseveranza di studio e di ricerca nel Pizzini, il cui sforzo non volgare vigila dal colle turrito d'Arco, l'ombra pensosa di Segantini, ed eccita a nobili fantasie la poesia di Catullo, vibrante in raccolte armonie dalle prode canore del bel lago italiano.

GIULIO BENEDETTO EMERT
Il pittore Luigi Pizzini
in «Trentino» - novembre 1929

Di Luigi Pizzini si parla volentieri, forse appunto perché Pizzini è tanto schivo a parlare e a far parlare di sé.

Infatti, malgrado le molte occasioni offertegli, sempre e recisamente egli s'è tenuto lontano, per eccessiva autocritica, dall'apparire nelle mostre e sui giornali. Se si pensa che un accenno al suo esordire, stampato nell'*Eco del Baldo* più che vent'anni fa, ne offre l'unica bibliografia, e che anch'esso ha lasciato senza scosse il magro interessamento del pubblico, è questa una penosa confessione, la quale dovrebbe toccare specialmente i concittadini e i mecenati illuminati.

Dei quali si conosce l'esistenza, ma dai quali si dovrebbe pur aver qualche prova di opere nonché di parola; che i Rivani poi non s'avvedano del cenacolo bravo e simpatico che ispira la vivace e graziosa città, è tale cosa che non si giustifica né si spiega. Ma pare che ironico fato aduggi ogni artista che vive, per adularlo magari di sul cataletto. *Averte faciem, Domine!*

Ento a quel cenacolo, studia e compone Luigi Pizzini, nato a Riva nel 1884.

I primi saggi del colore (due *marine* e un *autoritratto*) lo portano quattordicenne a Brera, dove si confida al pannelleggiare ricco e piacente della scuola lombarda. Per difficoltà materiali frequentando e seguendo sì e no i sei corsi dell'Accademia, dovendo lavorare in uno stabilimento, ne riporta tuttavia i massimi premi; ciò nonostante il Comune, che l'aiutava nei

primi tre anni con misuratissima parsimonia, gli toglie il beneficio delle poche lire mensili, quando egli avrebbe avuto «ardente desiderio» di frequentare i due anni di pittura del corso di Cesare Tallone. Il giovine, allievo di qualità, prosegue imperterrito. In seguito, come naturalmente succede, i primi quadri, preparati con febbrile fervore, lo lasciano insoddisfatto. Passioni nuove verso nuovi studi, non ancora precisati ma imperiosamente sentiti, lo stimolano a lavorare a cercare a trovare; disgraziate vicende familiari lo arrestano, lo angustiano, lo stancano. Sono gli anni tristi della vita che si deve campare, quando si adopera il colore per commissioni, non lo si cerca per appagare l'ispirazione. Fortunatamente l'animo trova forza per resistere, riprendersi e vincere; e oggi – dopo quindici anni di abbandono – assistiamo contenti e auguranti al pittore che riprende l'arduo cammino con faticata lena e volontà serenata e ben fondata fiducia.

E perciò ben volentieri si scrive oggi di lui.

Nella sua bottega, semplice e raccolta in un angolo quieto di Riva, fra disegni e rari pastelli primeggiano in bel numero schizzi e abbozzi e qualche quadro lavorati ad olio. Paesaggi e ritratti in prevalenza; alcune composizioni vi si dispiccano, sintetiche.

Non il paesaggio facile, cavato di purchessia o dilettantesamente copiato; la natura vuol essere prima sentita e assimilata, come l'arte vera domanda. Pizzini racconta, a proposito, faceto: «quando mi metto alla ricerca d'un tema, il più delle volte mi tocca di fare come il cane che cerca una cuccia, e si rigira venti volte a cercarla, e si decide per tornarsene a casa senza averla trovata». Il paesaggio «sentito» difficilmente è scovato.

Nella figura, egli distingue bene tra

il fotografico e il ritratto: cogliere bisogna e fissare i tratti essenziali dai molti elementi, intuire quel nulla apparente che rende il tutto spirituale; scomporre per ricomporre; analizzare per sceverare e raccogliere; non lasciarsi guidare dall'occhio materiale, bensì riuscire a guidarlo con la potenza dell'arte che interroga ed esprime. Cose facili, a dirsi; a farle vi voglio. Nell'arte di Pizzini, si trovano.

Ma per conoscere e giustamente apprezzare quest'arte, c'è un altro più largo problema da affrontare: lo svolgimento della forma.

Chi confronti la faccia di *Mia zia* con i volti del *Racconto* o gli studi per la tela *I falchi*, può agevolmente comprendere come questo problema s'imponesse e s'imposta; alla ricchezza cromatica spontanea nei primi lavori viene sostituendosi, con ponderata cautela, una tecnica meditata e sostanziata di significati; chi guarda, sosta più volentieri davanti ai formosi lavori della prima maniera; chi riguarda, si sente invece attratto dal contenuto latente riposto nelle potenti prove dei più recenti lavori. Chi vedesse questi soltanto, si sentirebbe forse inuzzolito a chiedere al pittore: «un colorito – scusi – così e così, come evidente e seducente ce lo rendevano vent'anni addietro, sarebbe capace di renderlo, Lei?» Per rispondere, basterebbe che Pizzini rigirasse il cartone o il telaio, e la sufficienza pettegola dello scettico dovrebbe ammutolire; poiché, sul retro, venti o trent'anni fa, egli dipingeva proprio con tecnica d'ottima accademia come usavano allora. Se nelle odierne prove egli fa valere diversamente i colori, non lo fa certo per ignoranza o impotenza, ma di proposito e a buono. Codest'originalità, dunque, va rispettata e meditata, poiché è voluta da uno che nella tecnica è padrone; l'apparente impoverimento formale e le rinunzie al co-

lore sono fatte di volontà, quindi vogliono essere serie e significative.

Già durante il soggiorno e nel lavoro comune con Moggioli a Burano, quando alcunché del fare largo e disteso del compianto Pittore si rifletteva nelle marine del giovane Pizzini, si maturava nella sua coscienza artistica questo sostanziale problema della forma, e si indovinano sin da allora i primi passi, abbandonanti il godimento delle pastose macchie pittoriche, dirizzarsi verso una pensosità che evitava cinesismo ed effetto per raggiungere un'espressione profonda nella severa sobrietà dei toni cupi, tristi, tragici. Il ridondante cede al caratteristico; l'impressione subisce la meditazione, l'intima voce sostituisce l'esteriorità canora. L'osservatore superficiale può confondersi, stancarsi, disdegnare; ma chi sa cosa è l'arte, si ferma ed osserva e intende che l'arte davvero va conquistata così.

Ora Luigi Pizzini, nell'isolamento attuale e di anni, senza contatti con scuole o maestri, volutamente assente da qualunque tendenza sia più di moda o più in fama, fatica e studia, indagando sperando e creando così.

Le sue opere non sono molte, ma altrettanto rilevanti; ragione per rappresentarne al lettore e all'esame una discreta scelta, dolenti però che le riproduzioni in bianco e nero tolgano alle prime la vista saporosa dei disinvolti colori e privino le ultime di quel commento vitale dei toni intensi che costituiscono la nota non ricercata ma richiesta dal temperamento del nostro pittore.

Mio padre, del 1902, presenta un saggio stupendo e precoce di qualità ritrattistiche; tela costruttiva di anatomia e di espressione, rivela nella robustezza dei toni e nella scioltezza degli impasti la disinvolta perizia onde si trattano e rendono chiaroscuro e rilievo.

Mia zia, del 1906. Una vecchietta sferruzza, sogguardando attraverso gli occhiali sbilenchi; tinte scure e calde distaccano dallo sfondo di ombra la figura, mentre la luce si concentra sul risalto del volto e sulle mani operose. La fattura spedita e minuta richiama involontariamente analoghi motivi dei casalinghi soggetti di Eugenio Prati.

A distanza di oltre quattro lustri, *Studio di testa e Paesaggio* dimostra con chiarezza la sopravvenuta ricerca e lo sviluppo formale di cui si è parlato. Il primo, del 1928, esposto all'ultima mostra di Padova, stupisce, non si dimentica, finalmente accontenta e persuade. Gradazioni di grigi, sullo sfondo, nello scialle violetto, nell'azzurro della veste dallo scollo ombreggiato d'olivastro, attorno alla benda fasciante di nero i capelli. Nel visetto, un roseo indefinibile sembra velare tenuamente gli occhietti amigdaloidi, la bocca di corallo, le fossette; e ombreggiature delicate in grigio perla concorrono ad esprimere del viso la grazietta ingenua e furbetta.

Il secondo, del 1929, è ispirato alla banchina arborata del porto di Riva, dopo una giornata di pioggia che ha slavato il frondame e il terreno e ha rese più cristalline le case e la montagna dell'altra sponda distanziate dal lago che specchia. Colori e disegno in sordina, lontananza e contorni trasparenti ed infusi per l'acqua che deterge ed impregna.

Nel *Ritratto*, del 1925, la figura, fortemente sentita e signorilmente condotta, domina sul fantastico sfondo suggerito dalla veduta di Castel Toblino; toni violacei accordano il primo piano, digradano nel violastro della quercia quintata, illividiscono il paesaggio falciato a sinistra da un verde luminoso alone. Il carattere del volto bisogna ammirarlo nella suggestione dei toni essenzialmente misurati.

Il dramma della vita aveva già trovata un'adeguata espressione nella grande tela *Il cieco di Burano*. Della faccia stravolta ogni rilievo somatico contribuisce alla terribilità espressiva della contenuta tragedia interiore: i capelli arruffati, gli zigomi accentuati, la salda dentatura sgrigliolante, la pupilla nelle occhiaie morta; lo sconvolgimento delle nubi burrascose accompagna lo spasimo represso dell'agitata persona; le mani, rattratte e contratte, il bastone, sospeso nel passo vacillante, la chiesa nella lontananza sperduta con un lume acceso nel livido fianco, danno un senso di vertigine e di ossessione.

Il racconto, del 1925, esposto alla Biennale di Bolzano e alla Mostra del '900 a Milano, ha già avuto ammiratori meriti e più capaci interpreti finì. Basti qui almeno rimirarne, nella grandiosità silenziosa, i significati che ne scaturiscono, vasti e profondi.

Adesso, Luigi Pizzini si dedica ad una grande e concettosa composizione che intitola *I falchi*.

La scena è come distribuita in due cori e in una protagonista. Al piede d'una quercia secolare, nelle colorature violente vellutate di equivoca penombra, una giovinetta attende le sorti che una fattucchiera prepara entro l'incubo viziato d'una megera e di tre ceffi che le si stringono attorno. La piccola attende, infatuata ed incerta; il timore e il terrore contrastano in lei con le seduzioni d'un avvenire fantastico che sembra soverchiare la purezza e lusingare la grazia. Il cerchio fatale dei «falchi» partecipa al sortilegio con l'aspettativa sicura dei perversi che abbagliano uccidono sfruttano l'innocente. L'eterno contrasto del bene e del male trova in questa scena una novella angosciosa espressione dell'impari lotta.

Anche in questa composizione, il colore non meno del disegno acquista

vigore di parola e commozione di sentimento: in mezzo a intonazioni opache di equivoche ombre e a riflessi di sfavillamenti diabolici, nella misteriosa ipnosi dell'insieme, lampeggia la mano artigliata della zingara e si irradia d'un mite rosato splendore la candida protagonista suggestionata.

I frammentari cartoni valgono a far presentire il complesso.

Ecco la «piccina» stregata, in posa sì bene rilevata del combattuto atteggiamento interiore; con gli occhioni tutt'ora ingenui ma ormai estatici nell'incredibile sogno; le labbra socchiuse, sorridenti, anelanti al miraggio; sospese, incerte, in tremito quasi, le mani.

E il «bevitore» colto con immediatezza sicura, è caratterizzato sinteticamente da audaci pennellate ranciate e

terrose, mentre bagliori d'azzurro e di verde metallico razzano vivi dal suo boccale sgargiante.

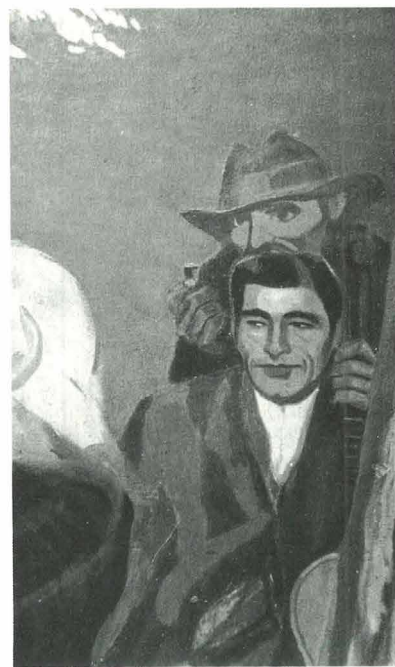
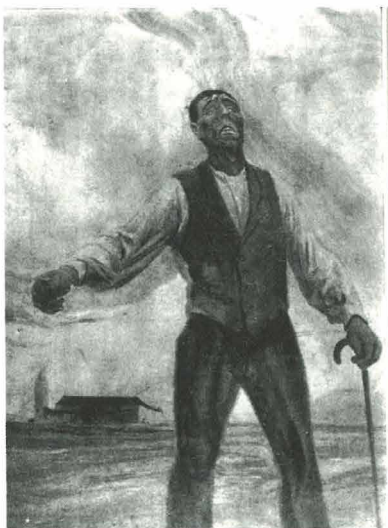
«Due figure» chiudono, a destra, la cerchia perversa, segnati con scuri profondi, con verde e rancioni, glabri, feroci nella fissità grifagna del fumatore e nella lascivia sardonica del chitarrista.

Quando i singoli studi avranno raggiunto l'equilibrio del raggruppamento e l'unità estetica della composizione, le fatiche dell'artista nei particolari saranno coronate dalla creazione possente, la meglio riuscitagli, forse, finora.

In tale modo, la composizione del 1929 aggiungerà una nuova dimostrazione indiscutibile alle precedenti testimonianze della serietà e della capacità artistica di Luigi Pizzini pittore.

Studio per i falchi, 1920-1925

Il cieco di Burano, 1909-12



BRUNO PASSAMANI

Luigi Pizzini alla «Colonna»

in «*Il Gazzettino*» - 23 dicembre 1964

Introdotta da un lungo e circostanziato saggio critico di Carlo Pacher, il pittore rivano Luigi Pizzini presenta in questi giorni al pubblico trentino una rassegna di ventitré tempere e tre quadri ad olio. La comparsa di questo pittore, che quest'anno è entrato nell'ottantesimo di sua vita, va salutata con soddisfazione, tanto più che egli non è mai stato prodigo della sua presenza per quella gelosa riservatezza che fa fortemente contrasto con l'estroverso costume pittorico oggi purtroppo imperante.

Da anni Pizzini conduce, in fertile isolamento, il suo coerentissimo discorso, fedele a pochi motivi, i classici motivi della pittura tradizionale paesaggio, natura morta. Di questa coerenza la mostra odierna offre precise indicazioni in quadri coprenti l'ampio arco trentennale dal 1935 ad oggi. Tra la tempera «Natura morta» del 1935, appunto, e le opere recenti, non si riscontrano sostanziali differenze: vi è un approfondimento di motivi, un raffinarsi del linguaggio, un decantarsi di elementi scolastici o di gusto e un progressivo rivelarsi della personalità. Pizzini si è creato attraverso una perseverante applicazione una maestria tecnica sorprendente e duttilissima, che gli permette di esprimere anche le minime sfumature del suo discorso.

Certamente per giungere a tanto egli è stato, ed è, un accorto sperimentatore, ma nell'opera compiuta la sperimentazione è riassorbita e scompare. È doveroso osservare che, più degli apprendimenti scolastici o degli influen-

si attinti nel fraterno sodalizio con Moggioli, Semenghini e gli altri del gruppo di Burano, Pizzini è stato il maestro di se stesso, per una vena naturale, per una predisposizione alle meditazioni pittoriche, sulla quale si innestarono gli ultimi bagliori intimistici dell'impressionismo veneto-lombardo ed i sensi simbolisti della Secessione, spogliati dalle febbri decadenti e letterarie. Caso mai, il contatto con i pittori di Burano gli sarà servito per maturare una concezione dell'arte staccata dal vedutismo naturalistico. In fondo Pizzini è tutto qui: in una perenne sapiente oscillazione tra la visione delle cose e la memoria di esse, una memoria in cui i contorni reali delle cose si animano e, sfumando, si dissolvono in liquescenti immagini allusive d'un momento segreto della natura, ove tra soggetto ed oggetto si interpone un flusso vitale connettivo, che tende a fonderli in un impasto indistinto di segrete e musicali palpitazioni.

La tecnica preferita da Pizzini, per le implicite possibilità di realizzazione, è la tempera. Più fluida e dilagante degli impasti ad olio, più atta agli effetti a macchia, alle sovrapposizioni baluginanti ed alle contaminazioni di colori diversi, meno restia a fare corpo con la carta in effetti di trasparenze morbide e sfumate, essa permette a Pizzini di suscitare da un fondo magmatico, anche se matericamente inconsistente, immagini larvali e fantastiche, come intraviste attraverso un acquario. Forse a queste caratteristiche si deve l'interesse che Pizzini suscita oggi, in un clima di gusto raffinato dall'informale a cogliere aspetti inusitati della realtà naturale. Ma, sia chiaro, le affinità di Pizzini con l'informalismo sono appena appena di metodo, non di atteggiamento. Pizzini salva la coscienza, che, nel rapporto istituito con l'oggetto, non smarrisce mai la sua posizione di preminenza giudicante.

LUIGI MENAPACE

Nei quadri di Luigi Pizzini il sentimento della ricerca

in «*L'Adige*» - 24 dicembre 1964

Il pittore che rivediamo, qui nella nuovissima galleria della «Colonna», è un coetaneo di Umberto Moggioli: e mi viene alla mente quanto sarebbe suggestivo, in sede critica, vedere vicini lo uno e l'altro e vedere il cammino di Pizzini accanto a quello che certamente avrebbe fatto Moggioli se la spagnola non l'avesse portato via, a 32 anni, nel gennaio del 1919.

Quest'allusione ci richiama altre idee e ci ricorda il nome di Gino Rossi e di Pio Semenghini, nati, in sostanza, alla stessa scuola buranese alla quale anche il nostro Pizzini si riallaccia.

Luigi Pizzini è passato attraverso le fiamme di parecchi incendi senza lasciarsi allettare dagli inviti di inserirsi in questo o in quel movimento o di affiancarsi a questa o quella moda: segno ch'egli era già temprato e ben deciso a continuare per una strada ch'egli intendeva aprire da sé. Se si fosse inserito, se si fosse affiancato, egli avrebbe potuto, forse, raggiungere un più sicuro e immediato successo; ma egli ha voluto appartarsi e cercare una maniera singolare per esprimersi, in modo da conferire alla propria opera l'accento evidente della sua personalità.

Pizzini ha eliminato il superfluo e le incertezze, scavando in fondo, mostrando l'essenziale e conferendo ad esso una struttura solida. E, certamente, tornando al discorso dell'inizio, il nostro pittore ha imparato le migliori finenze del dipingere durante i suoi anni di Burano, perfezionando poi

sempre e aggiornando la sua intuizione del colore e della composizione.

Quello che va rilevato – per dimostrare l'onestà dell'opera – è che, proprio al contrario della moda d'oggi, non vi è neppure un tentativo di cogliere il soggetto del suo paesaggio da angoli visuali artificiosamente insoliti o di fargli assumere e di darci una inquadratura cerebrolmente inusitata e singolare, di creare, volutamente un centro discentrico nelle sue composizioni.

Ogni opera è come una pagina di diario tracciata sotto l'influenza dell'emozione, nella quale ogni frase, ogni parola sono state attentamente pesate e misurate, perché possano tradurre esattamente la sensazione, in un pensiero capace di trasmetterla.

Si sentono qua e là gli influssi delle scuole alle quali Luigi Pizzini s'è accostato, non mai inserito, lungo la sua carriera, particolarmente di quelle correnti e di quei pittori che più attiravano l'attenzione di lui giovane, calamitavano il suo alacre spirito per uscire dal peso e dalla soffocazione dello insegnamento dell'accademia che era, in quei remoti anni, particolarmente chiuso ai rinnovamenti, alle coraggiose esperienze, alle grandi manifestazioni dell'impressionismo francese che solo più tardi e per virtù di singoli pittori feconderà e sommuoverà tutto il campo della pittura europea.

Qua e là ecco il colore puro e scoperto, secondo i dettagli del postimpressionismo colore puro e luminoso, secondo la tradizione veneta e anzi veneziana, di chi è vissuto a Burano; ci sono tavole di qualche anno fa che il tempo ha reso inalterabili e la cui suggestione – per noi che le osserviamo – è sempre nuova. Si guarda ad esse come a qualcosa che l'occhio e l'intelletto umano hanno fermato, qualcosa di superiore alle passioni del momento e ai sentimenti estetici transitori, qualco-

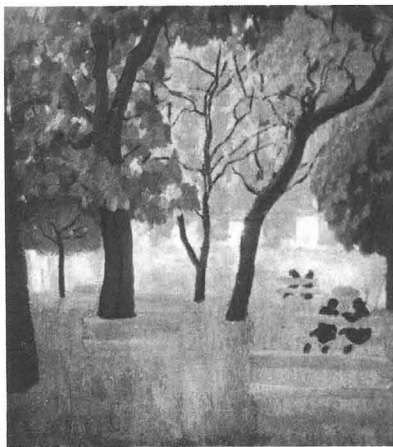
sa da fissare nella corsa e nella lotta che l'artista compie per rendersi indipendente dalle forze e dalle suggestioni della natura.

Non altra lotta hanno condotto gli artisti e i poeti della pittura, in epoche più grandi e più fortunate della nostra.

Il sentimento della ricerca pittorica è costante e leale nell'opera di Luigi Pizzini: un concetto arduo e nobile della forma, un rispetto, una onestà dei mezzi da impiegare, una lunga pazienza nel provocare e accompagnare i tempi dell'ispirazione. Vi è anche un riconoscimento, con animo rinnovato, della qualità morale e della natura fisica del colore; con il ritmo degli anni, la visione del reale e l'interpretazione plastica e coloristica di esso, non sapranno più disgiungersi dai termini di un rapporto cordiale, affabile, tra l'esigenza dell'immagine intellettuale e la forza della «verità» di natura, che è tanto più grande di noi.

Questa mostra riassume il corso di un lavoro, in pittura, che ha dimensioni e cadenze patetiche: corso di un'opera di lungo, armonioso, paziente, umanissimo impegno.

Paesaggio, 1925



RINALDO SANDRI

Luigi Pizzini quasi un eremita in una torre di fronte al lago
in *«L'Adige»* - 4 giugno 1968

Parlare di Luigi Pizzini è raccontare della solitudine. Il pittore rivano, a ottantaquattro anni, dimostra tutt'oggi un vigore e una lucidità artistica eccezionali e il suo discorso conciso, sempre corretto razionalmente, appare diretto, preciso, rapido. Nemmeno durante gli anni della vecchiaia (ma possiamo chiamarla tale, nel suo caso?) Pizzini ha voluto rinunciare a quello che egli sempre ritenne un bene spirituale, una necessità: e se ne sta appartato, ai margini del chiasso, delle follie, delle mode; lo dimostra la sua arte. Lavora in una grande stanza, cui si accede da un solaio, in una torre della Rocca, di faccia al grande lago azzurro del quale ha imparato a conoscere, come fosse una creatura viva, umori, bellezza, dolcezze e segreti. Pizzini non è un redivivo, come tanti pittori alla sua età, dopo una stagione giovanile felice. Non è, voglio dire, uno di coloro che son vissuti decenni sopra una trovata, a volte pure una scoperta, fatta in gioventù. L'umiltà, la paziente ricerca, l'amore hanno sempre contraddistinto il suo operare, e sono ancora qualità immutate della sua dedizione alla pittura.

La storia di Pizzini ha sapore romantico, d'Ottocento. Negli ultimi anni del secolo scorso faceva il garzone a Milano per poter frequentare le lezioni all'accademia, cui venne ammesso giovanissimo.

Privo di tutto, era contento di riuscire a sopravvivere. Il carattere chiuso, introverso, non gli permetteva di chiedere aiuti, né egli amava parlare di

sé: piuttosto cercava di apprendere la tecnica. Erano tempi difficili anche per l'arte, in Italia.

All'accademia l'insegnamento era rigido, incanalato in formule dogmatiche dalle quali i docenti non volevano liberarsi, e di ciò risentiva tutta la produzione pittorica di casa nostra, mentre giungevano dall'estero i fermenti rivoluzionari, ancora incredibili, leggenda. Poi il ritorno a Riva, i primi contatti consapevoli con la natura rivissuta in un'osservazione estetica più minuziosa e significativa, il gusto del ritratto appreso dai maestri lombardi. E infine, davanti alla chiesetta dell'Inviolata, l'incontro con Moggioli, Moggioli che dice a Pizzini: «Vieni anche tu a Burano con me».

Anche sulla laguna di Venezia erano anni di miseria per tutti, soprattutto per gli artisti. Affittate per pochi soldi due casette di pescatori, Moggioli e Pizzini vivono insieme dipingendo, iniziatori di quello che poi divenne un «gruppo», più tardi una «scuola», il gruppo, la scuola di Burano, con Rossi, Scopinich e Semeghini.

A questo proposito vi è da citare la presa di posizione attuata, in occasione della mostra veneziana del 1966 intitolata alla «scuola di Burano» e ordinata nelle sale di Ca' Vendramin Calergi, dal prof. Carlo Pacher, il quale ha dedicato una monografia a Pizzini, rivendicando i meriti di questi, ingiustamente a Venezia trascurati. «La giustificazione ufficiale – scrive il prof. Pacher – provocata da interventi locali (tra i quali quello del Comune di Riva) è stata che le sale della mostra non potevano ospitare altre opere, oltre quelle previste dal catalogo già in corso di stampa: e che la mancanza di documentazione scritta sull'attività del primo gruppo buranese, oltre all'isolamento in cui Pizzini è vissuto dopo il «momento» lagunare, sono le cause

dell'esclusione del suo nome. L'omissione di Pizzini dalla rassegna veneziana non può comunque passare come un semplice «incidente sul lavoro».

E il prof. Pacher soggiunge, più oltre: «Se di "gruppo di Burano" si deve parlare in sede storica e culturale (e non c'è dubbio che si debba, dal momento che questo gruppo rappresentò una delle prime significative rotture dell'accademia e del macchietismo e del sentimentalismo pittorici italiani, nel ventesimo secolo), il nome di Pizzini non può essere dimenticato».

La guerra pose fine alla esperienza veneziana e Luigi Pizzini si richiuse nel proprio isolamento, come un eremita. «Ho sempre avuto una grande passione per la natura», dice. «Mi piace girovagare per i boschi. L'ambiente mi sollecita. Per il resto sono piuttosto schivo, non domando niente a nessuno. Non mi lascio influenzare da «periodi» o «tendenze». Medito in silenzio. L'arte mi sembrava, nel primo dopoguerra, qualcosa di troppo grande, una meta irraggiungibile. Mi ero messo in testa di essere sì un pittore, ma non un artista: i miei compagni pensavano notte e giorno alla pittura. Io ci pensavo soltanto quand'era il momento».

Pizzini dimenticò i pennelli dal 1922 al 1935: visse in quel periodo una profonda crisi, alimentata da una malattia che lo prostrava spiritualmente e fisicamente, e da altre difficoltà permanenti. Fu con lo insegnamento che ritrovò dapprima la fiducia e infine la propria serenità, in un interesse nuovo per la pittura.

Accompagnando un allievo nell'entroterra benacense, seguendone lo sviluppo artistico, Pizzini riscoprì l'antica passione, la sentì rinascere con equilibrio nuovo. Nacquero così quelle montagne, quei paesaggi, quelle nature morte, quelle delicatissime tempere che oggi tutti conoscono.

La natura lacustre e collinare aprì per lui un volto nascosto e palpitante: l'acqua, il cielo, le montagne divennero lievi ombre fosforiche, macchie dilavate, grumi appiattiti di polveri splendidi.

Il risvolto fantastico delle cose viene raggiunto da Pizzini senza togliere nulla all'oggettività tutta figurativa dell'ambiente descritto, velandolo piuttosto con allusioni coloristiche sempre più ampie, fino a darne la magica struttura mnemonica, e insieme una sorta di significato sottile, psichico, mai concettuale tuttavia, quasi un'astrazione sentimentale. L'elemento lirico consiste nell'assenza di una opposizione interiore all'oggetto che viene descritto e proposto, come un libero fluire dell'incanto primario che si rinnova su ogni tela. La semplicità e, si potrebbe dire, la docilità con la quale l'autore si accinge alla propria opera traspaiono con dolce influenza sull'osservatore, coinvolgendolo direttamente.

L'assenza di drammaticità nella pittura dell'ultimo trentennio è frutto di una maturata scelta, esito di quella crisi che impedì all'artista di occuparsi d'arte per tredici anni. Se pensiamo alla tensione esistente ne «L'idiota», uno dei primi dipinti importanti di Pizzini, e poi nel «Cieco di Burano», la svolta successiva ci appare ancor più significativa. Sul limitare dei due «modi» di vedere il mondo potrebbe stare il «Ritratto del signor Ferrazza», del 1919 nel quale già sono avvertibili i sintomi di un cambiamento che la coscienza di Pizzini accetterà del tutto solamente nel 1935.

Il canto sommesso del poeta trovò la via della natura, una salvezza nella serena contemplazione della bellezza, e nell'interpretazione del suo misterioso frasario.

Frutto di tale scelta è stata un'unità stilistica che si è mantenuta inalterata, la cui freschezza permane a distanza di

trentatré anni, nonostante l'avanzata età del pittore, il quale vive serenamente in una torre per raggiungere la quale è necessario superare un dedalo di scale, poggioli e corridoi polverosi. Lavora di faccia al lago, che gli parla il linguaggio quieto delle cose vicine alla vita che sta sotto le apparenze, e dolcemente ci sostiene con la sua bellezza, la sua forza pura e suadente. Dall'alto di quella torre Luigi Pizzini, uno degli artisti più rappresentativi della nostra terra, come un eremita guarda

alle vicende del nostro tempo con acuto distacco.

«I giovani? La pittura di oggi? Credo che la chiave di volta, per un artista, ancora sia la sincerità. Deve fare quello che sente».

Conclude Pizzini, brevemente: «Molti pittori, oggi, fanno anche quello che non sentono. Da ciò viene certa decadenza. Dove tale virtù sia coltivata, l'arte ha terreno per crescere, orizzonti senza fine per espandersi».

CARLO GALASSO

Riva ricorda Luigi Pizzini

in «*Alto Adige*» - 26 maggio 1979

Nella «Rocca» di Riva del Garda, solenne conclusione delle onoranze a *Luigi Pizzini*, il pittore spentosi nell'aprile del '77. La città di Riva, particolarmente sensibile alle ragioni della cultura e dell'arte ha dedicato a quel suo illustre figlio una serie di manifestazioni che costituiscono un motivo di orgoglio e - in pari tempo - un esempio per ogni pubblica amministrazione cui spetta il compito di valorizzare i meriti dei migliori cittadini. È ciò che ha fatto il Comune rivano (diretto dal sindaco dott. Carlo Odorizzi) con l'ausilio del Museo Civico e del locale Gruppo amici dell'arte, nei riguardi di un uomo che ha illustrato con le sue opere e la sua attività la città dov'ebbe i natali nel lontano 1884. Basterebbe valutare attentamente le opere esposte alla «Rocca» per rendersi conto della eccezionale bravura e della singolare versatilità di Pizzini: 45 oli, in gran parte ritratti, altrettante tempere; e, ancora, lavori a pastello, acquerelli, carboncini, matite, composizioni con tecnica mista, in misura maggiore dedicati al ritratto e al paesaggio, di quell'incantevole paesaggio lacustre e montano di cui Pizzini aveva pieni gli occhi ed il cuore. Lo ricordiamo silenzioso ed assorto, tutto immerso nelle sue meditazioni, che non erano soltanto d'arte, ma di più vasta ampiezza culturale; specialmente di contenuto storico erano i suoi maggiori interessi, che abbracciavano inoltre altri campi, compreso quello della cartografia, forse per quella perfezione del disegno e per

Il Garda, 1949



quella plastica sovrabbondanza dei volumi che caratterizza il tracciato delle nostre montagne, e che può essere correttamente tradotto in segni grafici e in coloriture da un vero pittore.

Una siffatta molteplicità di indirizzi gli ha probabilmente facilitato la visione costante delle immagini da lui tradotte sulla tela e sulla carta, che avrebbe potuto essere profondamente influenzata e mutata dalle lusinghe – peraltro non immotivate – delle nuove esperienze realiste di Guttuso, Rizzinato e Zigaina e dalla più vasta ondata di rivolta che caratterizzò tanta parte dell'arte pittorica accolta nella XXV Biennale. Forse il temperamento, sereno e tutto bonarietà di Pizzini, non era tale da recepire ed esprimere certe impellenti istanze di opposizione proletaria; o forse la dolcezza dell'atmosfera gardesana non è la più adatta per propiziare in termini pittorici. Certo è che i suoi dipinti serbano sempre l'iniziale carattere dell'osservazione e della contemplazione dell'oggetto da ridarre in immagini grafiche cromatiche, al di là di ogni considerazione e di ogni finalità politico-sociale. E questa è forse la costante attualità delle opere di Pizzini, che restano sempre valide per la immutabilità della natura a cui sono informate e per le componenti psicologiche che occorre sondare per interpretare con efficacia e descrivere pittoricamente un viso umano. Due generi che Luigi Pizzini trattava magistralmente e che formano la dotazione più cospicua della sua lunga milizia artistica.

Nei ritratti, tutt'altro che veristi, ma ricchi di una umanità prorompente e dotati di una leggibilità immediata, Pizzini ha profuso il meglio di sé, lasciandoci l'impronta di espressioni e stati d'animo di rara incisività. Diverso e più poeticamente inteso è il riferimento alle acque del grande lago, alle

barche sonnacchianti sulla spiaggia, alla statica perennità delle montagne, ad ogni altro aspetto paesaggistico che l'artista rivano assume attraverso gli occhi ma riflette e quasi riverbera negli acquerelli e negli oli, cogliendo linee essenziali e contorni ed avvolgendoli poi in un ovattato gioco di penombre e di ombre trasparenti di singolare suggestione.

Gli stessi disegni hanno spesso una impalpabile ombreggiatura che li rende soffici e delicati... Al maestro rivano (le cui onoranze e la stessa mostra conclusiva avrebbero certo meritato una maggiore estensione nel tempo e nell'ambito ultraregionale) è stato dedicato un catalogo, curato da Carlo Pacher con puntuale diligenza e criticamente ben dosato, sicuramente destinato a costituire un testo fondamentale per l'approfondimento dell'arte di Luigi Pizzini e per serbarne più a lungo la memoria. Complessivamente, le onoranze a Luigi Pizzini sono state condotte col massimo impegno dagli organizzatori, ai quali va tutto il merito della loro piena riuscita, in un momento in cui le ragioni dell'arte stanno attraversando, come tutte le altre componenti culturali, un periodo di crisi preoccupante. Una pietra militare è stata quindi collocata a Riva, a ricordo di un artista la cui pittura rimane sempre valida, pur col mutare dei gusti e delle tendenze.

CARLO PACHER

Pittura come memoria poetica del reale

in catalogo mostra antologica - 1979

1 - La data più antica che si può leggere su un dipinto di Luigi Pizzini, fra quanti costituiscono, accertati, il «corpus» delle sue opere, è il 1899. Allo stato delle conoscenze appare per lo meno improbabile, stante anche l'obiettivo coercizione dei dati anagrafici, che tale data possa venir declassata dal suo ruolo di termine «a quo», dal suo valore di limite storico iniziale: come opera prima, cioè, di un pittore che aveva appena raggiunto (ma forse non ancora, dovrebbe risultare anche il mese) i quindici anni¹). Assieme alla firma, per esteso, anch'essa tracciata con meticolosa grafia d'adolescente, la data sigla momento e paternità di un autoritratto ad olio – scoperto quasi casualmente in casa del fratello Carlo – che, in posa seria e tranquilla, l'aria da piccolo Lord, colletto bianco rigido, carnagione rosata e capelli sfumati alti, guarda con occhi penetranti l'osservatore. La testina è molto viva nella prontezza istantanea della resa psicologica e nell'intima verità dei tratti fisionomici. Di fattura, per l'esecuzione cromatica rapida e descrittivamente elittica, sembra molto più esperta di quanto il livello d'età non farebbe supporre. I tratti di pennello, apparentemente casuali, si rivelano all'analisi co-

¹) Devo così rettificare la cronologia pizziniana precedente (v. Carlo Pacher: Luigi Pizzini, Trento, ottobre 1966) che avevo avviato – vivente e suggerente l'artista ottantaduenne! – dal 1906, con la tela «La zia».

me guidati da un'attenzione costruttiva e da un senso talmente sicuro della sintesi naturalistica (tutta nella materia pittorica, senza il minimo sostrato grafico) che, in mancanza d'una più normale maturità e d'una esperienza più rassicurante, vien fatto d'attribuirli a capacità e intuizioni di un ragazzo, come si dice, surdotato. Ma al momento il problema non è questo, anche se di precocità evidentemente si può parlare, dentro una cultura e un clima, quelli della Milano *fin de siècle*, che vanno riletti estesamente se si vuole definire le lontane radici della formazione pizziniana, mai dimenticate o smentite in tutto l'arco della sua lunga attività. C'è invece da constatare l'eccezionalità e il senso della coincidenza temporale di quel primo testo pittorico del giovane sconosciuto rivano, che così inizia la sua avventura artistica, con l'ultima impresa pittorica del conterraneo arcense Giovanni Segantini, stroncato dalla peritonite il 28 settembre di quell'anno 1899 nella solitaria baita sullo Schafberg, mentre attende alla terza tela - la «Morte» - del grande Trittico della Natura ²⁾.

È una coincidenza, di per sé singolare, che coinvolge ricorsi d'ordine culturale ed insieme divergenze, contraddizioni illuminanti. Come Segantini,

²⁾ La data 1899 compare anche in un altro dipinto (Ritratto della Sig.ra Lutterotti, «Margi») con la grafia pressoché identica a quella dell'Autoritratto, ma che rivela un'esecuzione ripetutamente ripresa ed interventi incongrui - a parte la verniciatura recente - da attribuirsi, questi ultimi, a mani diverse. Lo stile è avvicinabile a quello manciniano del posteriore ritratto della Zia Teresa; ed anche per questo motivo dovrebbe cadere la possibilità di valutarlo come «autentico», invece di un abbozzo (come ritengo) del momento, poi ripreso e stilisticamente definito nei primi anni del Novecento, ma ancora rimaneggiato da altri in epoche successive.

Pizzini non ha cercato nella cultura tedesca di Monaco o di Vienna - al contrario d'altri artisti trentini contemporanei, i Bonazza, i Bernardi, i Ratini, i Tomasi - gli elementi della propria educazione espressiva; ma istintivamente ha guardato all'Italia, sull'esempio del Prati e del Bezzi, e nell'Accademia milanese di Brera sta assimilando (da neofita, appena dal 1898) i connotati formali e spirituali di quel naturalismo lombardo dell'ultimo Romanticismo che il grande arcense ha da tempo fatto suo e superato, insieme alle suggestioni simboliste, nell'appassionata avanguardia divisionista. Così, pur nell'identico percorso fisico e spirituale della propria educazione, Pizzini che nasce adesso al mondo dei colori e delle forme mostra di riprendere e ripercorrere dall'inizio con quel piccolo foglio dell'autoritratto, così lombardo, inequivocabilmente, esperienze che Segantini sembra avere definitivamente bruciato. Il fatto è che a posteriori le definizioni culturali non raccolgono sempre la complessità delle situazioni, il vario, talora contraddittorio evolversi della realtà. Al giovane rivano che a Brera, nelle stesse aule dove vent'anni prima era passato Segantini ad ascoltare, già insofferente, gli insegnamenti degli epigoni dell'Hayez, riascolta convinto le medesime lezioni, un addebito di miopia o disattenzione al nuovo risulterebbe ingeneroso oltre che stonato. Il momento vede incrociarsi resistenze e spinte innovative: è quello di un'epoca nella quale le novità creano tensioni ancora sotterranee, perché la tradizione gioca nonostante tutto valori di segno largamente positivo. Otto anni avanti, nel 1891, la mostra milanese del gruppo divisionista di Previati, Morbelli, Segantini, era naufragata, non a caso, nella disattenzione generale. Pizzini, fin dalle prime mosse, ha fatto una scelta che quel

ritratto quindicenne e le opere immediatamente successive confermano; scelta che nella sua dimensione e nei suoi canoni accademici si svela qualificata da un'adesione serena, quasi fisiologica, come codice per l'esistenza. I suoi valori configurano le costanti di un'identificazione naturale, sfida forse inconsapevole ai tempi presenti e futuri, ma anche alveo espressivo sicuro nel quale - con lenta e cauta filtratura - persino i segni inevitabili delle novità potranno incanalarsi e trasformarsi.

2 - La Milano dell'ultimo Ottocento che Pizzini, tredicenne, comincia a conoscere attraverso l'esperienza dell'Accademia, è ancora, nella geografia complessa della cultura artistica italiana, uno dei centri attivi e vitali. Non meno vivo di certo della Milano che aveva attraversato le fulgide stagioni del Neoclassicismo e del Romanticismo. L'Europa della Seconda Internazionale e della «*Rerum novarum*» sta vivendo l'inquietudine dei problemi sociali innescati dal pensiero positivista, mentre il colonialismo capitalistico è in piena esplosione; ed all'Italia del Crispi si stanno profilando, fra le dure repressioni dei movimenti popolari in Sicilia e in Toscana, i disastrosi rovesci dell'Amba Alagi, di Makallé e di Adua. Negli anni Novanta, gli anni delle laceranti polemiche fra radical-socialisti e destre militari per l'affare Dreyfus, la temperatura sociale monta impetuosamente e si accende in disordini e tumulti che proprio a Milano, con il secolo che si va chiudendo, il presidente Di Rudinì farà stroncare dalle cannonate di Bava Beccaris e dalle condanne severe dei tribunali militari. La risposta, i colpi di pistola del luglio 1900 a Monza, sembreranno l'ultimo atto di un'epoca convulsa, l'estremo sussulto delle macerie del romanticismo prima del paziente assestamento dell'età giolittiana, che comunque vedrà incubare

l'impresa di Libia e la prima tragica carneficina mondiale.

Su una trama politica tanto incandescente, la Belle Époque celebra i suoi riti mondani tra i balli Excelsior, officia i fasti culturali delle mode naturalistiche veriste; intanto che a Parigi i fratelli Lumière srotolano sugli schermi le prime bobine cinematografiche ed ai Giardini di Venezia s'inaugura l'edizione numero uno della Biennale Internazionale d'Arte. D'Annunzio è passato dall'estrema sinistra parlamentare all'estrema destra, sta scrivendo «Il piacere» e «L'Innocente». Con lui, dividono i suffragi d'una borghesia disorientata, incerta, il Fogazzaro di «Piccolo mondo antico», lo Zuccoli, ma anche il Verga della «Lupa» o la Serao de «La ballerina», e Oriani e De Marchi. Un arcipelago letterario che concilia sopravvivenze realiste e diffusi decadentismi, deviazioni scapigliate, immaginismo eroico, integralismo cattolico, paganesimo nietzschiano ed entusiasmi populistici, e che si spegnerà ai primi anni del Novecento nel crepuscolarismo, nella corrente vociana, nel futurismo. Non è ancora morto l'Ottocento e già la fotografia ha la sua consacrazione ufficiale in Italia con i due congressi nazionali di Torino e di Firenze. Sulla scena internazionale dell'arte domina il gusto Art Nouveau che all'esposizione di Parigi del 1889, in pieno simbolismo, Victor Horta aveva promosso dal movimento sinuoso di aeree strutture in ferro: nell'arco di nemmeno un decennio il nuovo linguaggio ha conquistato tutti i mercati, prontamente assimilato alle esigenze ed alle culture nazionali, che ne definiscono i vari dialetti come Liberty, Jugendstil, Sezession, Floreale. Nella *koine* formale, già partita con il tarlo del manierismo, si muovono però presenze inquietanti, figure scomode, profeti disperati. Tra il 1888 e il 1894

Gauguin, diviso tra Arles, la Martinica e la Bretagna, costruisce il suo messaggio simbolista, la semantica nuova del colore: di Van Gogh le coscienze più avvertite non potranno più dimenticare le allucinanti tensioni morali: sono attivi Cézanne, che va inventando le strutture formali dell'avvenire, Renoir, Monet e Degas; Toulouse-Lautrec scava impietosamente sotto la vernice della mondanità frivola e spensierata, e Segantini percorre la via di un'altra evasione nell'assoluto, lontano dalla città corrotta, nel silenzio gelido dell'Alpe. I mari del Sud, Arles, le Alpi, come simboli di rifiuto della civiltà e della cultura, che pure splendono con le luci invitanti della Ville Lumière. Sono i prodromi delle vicine rivoluzioni spirituali fauves, cubiste, futuriste, espressioniste ed astrattiste del primo decennio del Novecento.

Il clima artistico della capitale lombarda, nei vent'anni che vanno dal 1885 al 1905, aggiunge alla già densa situazione italiana ed europea un capitolo di livello e qualità, se non subito valutabili nei confronti dell'evoluzione e delle anticipazioni culturali, certo unici per ampiezza, solidità e convinzione. Occorre distinguere fra inerte passatismo ripetitivo, fra accademismo meccanico, artigianato di bottega, sicuramente presenti, e sincerità e validità d'una scuola che salva posizioni tradizionali di un linguaggio radicato e genuino; ma di più, le impiega sui versanti d'una sensibilità attuale, evitando con sicurezza le cadute in ingannevoli «avanguardie» nate già con i segni della reazione. È appena uscito dalla scena, fisicamente, Francesco Hayez ultranovantenne, patriarca eponimo della pittura storica romantica e dell'iconografia aristocratica e borghese, ma sono tutt'altro che spenti il suo carisma e il suo stile; nonostante l'intervallo realista, nonostante la recente ico-

noclastia della Scapigliatura. Dalla metà dell'Ottocento la sua lezione sembra sempre echeggiare nelle aule di Brera, che tra poco saranno affidate alla responsabilità direttiva di Camillo Boito. L'ha raccolta Domenico Induno, traducendola in vivace, briosa aneddotica; e il fratello Girolamo, che l'ha continuata in una ritrattistica egualmente ferma e costruita, se pur in chiave di più vibrata e commossa passione politica. Ma con maggiore calore, forse, e in versioni più accoste al clima spirituale del momento, l'eredità migliore di Hayez è retaggio di un gruppo di pittori che all'Accademia sono legati da impegni professionali o comunque da interessi culturali: Mosè Bianchi († 1904), ottimo bozzettista di chiara e costante ispirazione romantica, Giuseppe Bertini († 1898) e Cesare Tallone († 1919), professori a Brera ed alla Carrara di Bergamo, il lirico, solare paesaggista Emilio Gola († 1923), Filippo Carcano († 1914), il Mariani, il Gignous. Sono le punte emergenti e meglio qualificate della corrente verista e naturalista che nel paesaggio, soprattutto, e nella ritrattistica sostanziano l'antico illuministico intramontabile amore lombardo per la razionale definizione della forma e per il colore solido e ricco, sontuoso, di atmosfere luminose e di impressionistica vivacità. L'ascendenza dominante, permeata di romantiche dolcezze e di affettuosa partecipazione, vi si ritrova accanto agli influssi del paesaggismo piemontese (alla maniera di Delleani e Fontanesi), come nel Carcano, e dello psicologismo scapigliato, come nel Gignous, mentre più attenuati si rivelano gli echi macchiaioli. Se a questi affianchiamo il non lombardo Antonio Mancini, della stessa generazione dei Gola e dei Tallone, così congeniale nel suo robusto ed esuberante cromatismo ai valori di fondo della scuola po-

larizzata nell'Accademia milanese – decisamente prioritaria nella cultura lombarda – abbiamo un quadro di massima del fervido mondo artistico, con il quale Luigi Pizzini entra in contatto sullo scorcio del secolo. E, con una momentanea e non determinante curiosità iniziale per Previati e Segantini (che comunque dai testi pittorici superstiti non appare chiaramente definita) ne assorbe gli insegnamenti con naturalezza e senza problemi. Dato il clima della scuola, risulta piuttosto problematico selezionare tutti gli apporti che concorsero, tra il 1898 e il 1903, a determinare la formazione del giovane allievo ed a chiarirgli la propria identità di pittore; ma con tutta sicurezza, tra questi, a parte il naturale magistero diretto del Tallone, possono essere riconosciuti quelli del Bertini (e del Bezzi, che con il Bertini stesso aveva studiato), del Bianchi, del Gola e del Mancini.

3 – Il curriculum accademico è costellato di ottimi punteggi e di medaglie. Segno che Pizzini è bravo, anche per l'ottica dei professori: che una volta tanto, a dispetto del facile luogo comune, ha un significato non equivocabile di buon mestiere, come veicolo di buona pittura. Sono rimasti, del corso settennale, i diplomi degli anni 1898-1899 (scuola di ornato, medaglia di bronzo), 1899-1900 (scuola di ornato, medaglia di bronzo; scuola di disegno di figura, medaglia di bronzo), 1900-1901 (scuola di disegno dalla statua, medaglia d'argento; scuola di ornato, medaglia d'argento), 1901-1902 (scuola di disegno dal nudo, medaglia di bronzo; disegno dalla statua, medaglia d'argento di 1° grado; scuola speciale di decorazione, medaglia di bronzo), 1902-1903 (finale del corso, medaglia di bronzo). Per un po', come usava, sovviene alle necessità del giovane che vive a Milano il soldo mensi-

le – parsimonioso – del Comune di Riva. Poi il contributo cessa. E sono anni di angustie, di affamata bohème e di lavori precari, come è forse peggio di Segantini venticinque anni prima.

Nel 1904 il brillante allievo che ha terminato la frequenza dell'Accademia fa ritorno alla sua Riva, dove apre uno studio in casa Craffonara, propiziato dalle lusinghiere referenze degli attestati scolastici. I molti problemi economici e i disgraziati eventi familiari che contrassegnano l'inizio non hanno presa sulla sua invincibile ostinazione a vivere la via facendo il pittore.

Tagliata fuori com'è, nel suo pittoresco cantone, dalle grandi vie di comunicazione, la bella città dell'alto Garda in quegli anni non può offrire molto in fatto di cultura artistica. Non ha il respiro culturale mitteleuropeo della pur vicina Rovereto, dove si va costituendo quello straordinario ambiente intellettuale che produrrà, pochi anni più avanti, i personaggi Baldessari, Pollini, Libera, Melotti, Depero; e neppure quello composito dell'altro più grosso centro atesino, Trento, che riecheggia nei pittori Bonazza, Tomasi, Ratini gli accenti del tardo-romanticismo tedesco, dello Jugendstil e della Sezession, ma anche del vernacolo veneziano alla Nono e alla Ciardi, ed ha una forte presenza della tradizione nell'autorità del Prati e del Bezzi: mentre si muovono avvisaglie di novità nelle inquietudini dei giovani Moggioli e Garbari. La calma dell'ambiente gardesano, l'assenza di scosse sia in chiave Art Nouveau sia di premonizione, è d'altronde puntualmente riflessa anche dalla tematica figurativa di questo primo tempo dell'artista, del quale abbiamo un blocco significativo di opere; oltre, si capisce, che dallo stile, che libera incontrastate, e felicemente, le acquisizioni del naturalismo lombardo. Con una sporadica – docu-

mentata ma non superstita – concessione al paesaggio, i quadri del periodo iniziale pizziniano fino al 1909, sono tutti ritratti, in misura assai ampia di familiari. I genitori, i fratelli, la sorella, la zia, qualche conoscente che avvia la vicenda delle commissioni: il mondo breve e intimo degli affetti più saldi, ove si esercita la tecnica e si definisce la personalità formale.

Al momento della scuola appartiene ancora (oltre al ricordato autoritratto del 1899, incunabolo prezioso per la scoperta e decisa vocazione stilistica) il ritratto del fratello Carlo, datato 1901, che è una delicata immagine soffusa di pungente malinconia, con chiari prestiti formali dal Gola e dal Mancini. La tessitura cromatica, piuttosto mossa matericamente, già prelude alle composizioni di intensa e spessa tramatura coloristica, dai toni bassi intrisi di mezze luci – verdi, bruni, cobalto, viola – che caratterizzeranno i momenti più genuini della maturità. Il fratello posa ancora, nel 1904 e nel 1906, in due significativi pezzi, dei quali il primo, all'inaspettata energia dell'impianto destrorso lega una sapiente elaborazione plastica di timbratura atmosferica, assai fusa, di probabili suggestioni scapigliate. Solo il volto pare interessare il pittore (tant'è vero che tutta la parte inferiore è di semplice completamento tonale), secondo uno schema – e una precisa scelta dettata da interessi introspettivi, che al momento si concentrano nello sforzo di rendere l'espressione, «hic et nunc» – dal quale è tagliato anche ogni riferimento ambientale. La posa del 1906 allarga l'osservazione alla figura quasi intera e ad alcuni elementi che l'accolgono, come la sedia contro la parete: ma tutto vi è ricondotto, secondo un'intima sintassi strutturale che il sodo colore accompagna, a quel piccolo viso chiaro, nel contesto delle severe gamme che pale-

semente ricordano le ferme caratterizzazioni del Previati, con appena un'eco delle nostalgie struggenti del Ranzoni. Del 1905 è il grande Ritratto di Vittorio Camelli, condotto alla maniera dell'iconografia barocca (stemma di famiglia, età del personaggio, data in cifre romane), piuttosto basso di colore ed attento alle rispondenze tonali, ben precisato nell'individuazione fisiologica, ma di qualità forse inferiore rispetto agli altri del momento, per un certo disimpegno «professionale» giocato sul piano del mestiere. In quattro altri quadri, anch'essi ritratti di famiglia, che segnano le tappe dell'attività fino alla grande avventura buranese, il naturalismo di matrice lombarda consegue esiti di alto livello in chiave di definizione tipologica e di lirico intimismo, ormai sicuro mezzo formale al servizio di un'acuta capacità di penetrazione e di sintesi psicologica. 1906: ritratto del fratello Giuseppe (morto a 17 anni, pittore come Luigi e come Carlo, anzi, per riconoscimento di Luigi il più promettente dei tre); 1907: ritratto del padre, tela tra le più intense del momento, tanto ricca di analisi quanto concentrata nella fervida e nobile interiorità dell'espressione e quasi astratta in un tempo remoto, di magmatiche cromie e di improvvise illuminazioni; stesso anno, il ritratto della sorella Lucia, vaporoso e romantico, assai elegante ed affettuoso, un brano di notevole finezza al limite del virtuosismo; ed infine, nel 1908, insieme ad un ritratto femminile perduto e conservato soltanto in fotografia, la famosa tela della zia Teresa. È un olio di piccole dimensioni, nel quale la fragile figura dell'anziana signora emerge appena dal fondo scuro per un taglio di fioca luce radente, che analizza con lenta amorosa insistenza i capelli, le fattezze del viso chinato, gli occhiali, le mani operose ai ferri. Sa di evocazione

istantanea, anche per l'uso sfrangiato degli appoggi brevi di colore, la delicata vibrazione degli arpeggi luministici suscitatori d'atmosfera, ma ha una solidità plastica eccezionale; è proprio in questo piccolo capolavoro della giovinezza che Pizzini dimostra di aver assimilato con rigore critico le lezioni dell'impressionismo naturalistico – incluso il Bezzi e con un'attenzione, forse più interessata di quanto non possa sembrare, anche al Favretto – in termini di personale metodologia e duttile linguaggio narrativo, attento a selezionare nell'analisi gli elementi emblematici e rapido a comporli in sintesi balenanti, fulminee, sui dettati d'una perizia coloristica vivacissima, dai molteplici passaggi tonali.

Frattanto il suo nome comincia, sia pure moderatamente, ad uscire dalla cerchia delle mura rivane entro le quali si sa facendo strada come quello del ritrattista brillante della società bene. Ha esposto un quadro, nel 1906, all'Esposizione mondiale di Milano, una lunga e lusinghiera presentazione esce nel 1907, come corrispondenza da Roma, sull'*Eco del Baldo*. Si occupa tra il resto, anche di pubblicità (una tavola ad olio per la cascata del Varone, assai lodata dallo stesso giornale).

4 – L'anno 1909 è data fondamentale nella parabola espressiva pizziniana, l'anno zero di una palingenesi che sembra chiudere, per misterioso capriccio del destino, una via artistica ormai chiara, priva di problemi, imboccata con solida e convinta preparazione; ed aprirne un'altra, senza paragone più allettante, che però impone come prezzo del suo sviluppo tra i richiami di nuove culture internazionali, la rigenerazione spirituale e formale più completa. Sembra, perché in effetti la virata ci fu, e radicale, con una carica di tensione assai alta che produsse – nell'arco di cinque anni – esiti di gran-

de novità, un mondo come trovato, con potenzialità aperte su un futuro affatto inimmaginabile, per portata e significati, se considerato in relazione alla pur valida routine dei verdi anni milanesi e rivani. Ma quasi per compenso, ad equilibrare miracolosamente tradizione ed avanguardia, l'aspetto reale del cambiamento nascondeva una realtà più profonda, più segreta, quella della coscienza e della personalità; che riusciranno, e a verificarlo parrà quasi assurdo, a fare della novità totale un'esperienza costitutiva, ad assimilarla con la forza della convinzione nel proprio linguaggio, a sedimentarla nella propria storia.

La vicenda di Pizzini e di Burano è stata raccontata in diverse circostanze, da una quindicina d'anni a questa parte, tanto che adesso risulterebbe pleonastico insistervi: se fosse stata raccontata sempre in maniera corretta, cioè come effettivamente si attuò, anziché risultare talvolta modificata, per eccesso o per difetto, in chiave riduttiva o inutilmente encomiastica. A rendere le cose difficili, del resto, contribuì efficacemente lo stesso protagonista con la sua ulteriore esistenza chiusa e riservata, in certi momenti ai limiti della scontroosità; con la sua indifferenza claustrale alla notorietà, al successo, alla fama. Ad un riepilogo, quindi, del momento buranese, seguito almeno nei suoi nodi maggiori, non sarà forse del tutto inutile premettere qualche breve lineamento di richiamo del clima artistico veneziano fra Otto e Novecento, in mezzo al quale l'episodio Burano ebbe vita, e con esso l'episodio Pizzini.

Come e più di Milano erede d'una grande tradizione, la Venezia dell'ultimo Ottocento ha il suo riferimento di maggior significato in Giacomo Favretto († 1887), maestro del ritratto e della scena di genere, pittore brioso ed

arguto dal colore pastoso e ricco, inesauribile nell'aneddoto e nella notazione di folklore. È, se vogliamo, l'Hayez lagunare senza le briglie della storia, dalla cui vena scende la generazione degli artisti che dominano Venezia più o meno fino agli anni Venti del Novecento: Luigi Nono († 1918), Pietro Fragiaco († 1922), Ettore Tito († 1941), Alessandro Milesi († 1945), cioè il verismo patetico e arguto, il decorativismo brillante, l'elegia sentimentale e crepuscolare, la pittoresca malinconia e il gusto dell'episodio, che qualificano la cultura cittadina in sigle cromatiche quasi sempre di scintillante virtuosismo. A fianco c'è l'altra corrente (Guglielmo Ciardi, † 1917), tra vedutismo e convessioni naturalistiche, che ha un respiro forse più largo e interessi meglio stimolanti, ma anch'essa tutta calata nella tradizione tardoromantica e quindi sostanzialmente integrata. Nel 1895, ai Giardini del Selva, apre le sue sale la prima Biennale Internazionale d'Arte dietro la scenografica facciata ionica decorata da Mario de Maria, Bartolomeo Bezzi e Urbano Nono; è il Salon ufficiale di questa cultura borghese, tempio e vetrina delle mode correnti, contro il quale, di edizione in edizione, sale il disprezzo e l'animosità di chi non sa integrarsi nel pompierismo, nella superficialità appariscente, magari anche nei valori veri di una cultura statica o retro. Storia fin troppo nota. Nei primi anni del nuovo secolo, dentro e fuori la Biennale continuano i trionfi dei mattatori veneziani e dei Sartorio, dei Bistolfi, dei Trentacoste, dei De Carolis, ma i tempi girano ormai più in fretta di prima, la febbre europea si svela capace di contagi tanto sottili e ramificati che nemmeno la dogale floridezza lagunare riesce più a contrastare. Naturalmente sono i giovani a costituirne i veicoli: la prima breccia si chiama Cà

Pesaro, ed ha una data, il 26 luglio 1908, quando vi si apre, auspice la Fondazione Bevilacqua La Masa, per volontà del suo segretario Nino Barbantini, la prima mostra d'arte alternativa. Secondo la volontà testamentaria della contessa Bevilacqua La Masa, l'attività della Fondazione doveva favorire i giovani artisti che «sconosciuti e sfiduciati non hanno i mezzi per farsi avanti». Alla prima edizione Cà Pesaro accolse diplomaticamente, cercando di attenuare le reazioni ufficiali che comunque esplosero violente, anche i rappresentanti dell'arte consacrata insieme ai giovani rivoluzionari Cadorin, Martini, Marussig. Solo alla seconda mostra, nel 1909, e alla terza del 1910, la galleria definì la sua fisionomia di rottura, allineando una schiera di giovani artisti che portavano il soffio delle novità culturali europee, tra i quali Martini, Rossi, Semeghini e i trentini Moggioli, Garbari e Pizzini.

Forse negli ultimi mesi del 1908, ma più probabilmente nei primi del 1909, Umberto Moggioli che aveva visto alcune tele pizziniane aveva deciso di conoscere l'autore ed era venuto a Riva. Si incontrarono dalle parti dell'Inviolata. La lieve differenza d'età fra i due pittori (Moggioli è più giovane di due anni) è schermo di differenze ben più profonde: Pizzini è ormai il professionista dallo stile definito, Moggioli è ancora studente d'Accademia a Venezia, i suoi maestri sono Ciardi, che egli ammira, Tito e Sezzane, ma guarda con maggior interesse a quanto accade oltre frontiera, in Francia e in Germania. Ha scoperto da poco, girando fra le isole veneziane, la piccola Burano, oasi di luce e silenzio come le vicine Mazzorbo e Torcello, nel grande spazio azzurro della laguna. Vuole andare a stabilirvisi per dipingere in solitudine e concentrazione; e convince Pizzini ad accompagnarlo. Loro due e l'isola

delle minuscole case multicolori, loro e la pittura, lontano dalla città corrottrice. Burano come l'isola dei Mari del Sud per la fuga nell'incorrotta verginità della natura e dello spirito. Pochi giorni più tardi Pizzini è a Burano con l'amico. Si sistemano in una casa di pescatori ed iniziano la nuova esistenza con l'entusiasmo di chi ha scoperto il segreto dell'arte. Siamo, con tutta verosimiglianza, nella primavera del 1909, ed a questo livello di tempo Burano accoglie soltanto i due artisti trentini, se si prescinde dagli occasionali passaggi precedenti di un triestino, il pittore Pieretto Bianco, che aveva sfruttato per la sua attività commerciale i paesaggi dell'isola.

Per il rivano è una conversione totale di rotta e, almeno per ora, l'abbandono del naturalismo di matrice lombarda per un rapporto più immediato, senza lenocini di mestiere, con la natura e gli uomini. Ma non si trattò soltanto di reinventare il dialogo con le cose e la gente affidandosi unicamente alle proprie risorse. Dal 1909 al 1913, quanto Pizzini rimase a Burano, di tanto in tanto rientrando a Riva per non lasciare inoperoso lo studio, sull'isola arrivano Gino Rossi - 1910 -, reduce dai recenti viaggi in Francia dove era stato colpito soprattutto dalla pittura di Gauguin e di Van Gogh, non senza precedenti esperienze con gli espressionisti tedeschi; Pio Semeghini, sempre nel 1910, che va e viene da Parigi dove è in consuetudine con Picasso, Bonnard e Vuillard; nello stesso anno Luigi Scopinich, e poi Tullio Garbari e Arturo Martini. Si formava così, in questi incontri fra giovani ansiosi di novità, insofferenti della cultura ufficiale polarizzata attorno alle Biennali di Fradeletto, la cosiddetta «scuola di Burano», se la definizione di scuola può essere usata in presenza di temperamenti ed aspirazioni tanto

diversi fra loro. Con i nomi dei fondatori (Moggioli e Pizzini) e del primo gruppo coagulatosi attorno agli anni 1910-11 (Rossi, Semeghini, Scopinich, Garbari, Martini) si concreta, contemporaneamente al futurismo, il primo tentativo italiano di mettersi al passo con la dimensione europea, attraverso l'adesione al simbolismo di Pont-Aven, a quello dei Nabis, all'Art Nouveau (Secessioni di Monaco e Vienna), agli espressionisti, soprattutto a Van Gogh.

Il gruppo avanguardista buranese espone a Cà Pesaro, dove fin dalla seconda mostra del 1909 Moggioli è presente con una quarantina di paesaggi, e Pizzini con un ritratto. La presenza del pittore rivano, sia a Burano quanto a Cà Pesaro (alle cui mostre compaiono, dal 1910 in avanti, anche Oppi, Cavaglieri, Wolf, Ferrari ed altri) è costante fino al 1913, e sembra quella di un pittore che ha gettato dietro di sé, deliberatamente, tutte le risorse del mestiere, pazientemente acquisite ed impiegate fino allora in senso descrittivo e narrativo. Al confronto tra i due momenti divisi dal faticoso 1909 la diversità appare balzante: prima i quadri erano narrazioni, sul filo dell'analisi attenta e meticolosa, dopo il 1909 i quadri sono reinvenzioni stilistiche della realtà, rappresentazioni formali, con un linguaggio immediato che forza espressionisticamente la verità fenomenologica per fissare idee. C'è un passaggio, perciò, da una posizione di passività, anche se esperta e formalmente vitale, ad uno stato di intervento attivo, nel quale l'artista s'impone al soggetto. Sul versante tecnico dei mezzi espressivi, il periodo di Burano ha dato a Pizzini, tramite i contatti con Moggioli e Rossi, la sicurezza di un segno cromatico di timbro espressionistico, antinaturalistico, la forza del contorno pesante e perentorio, la vigo-

ria d'una struttura plastica bloccata e definita nello spazio: elementi coordinati d'una visione del reale che intende andare dritta alla sostanza ed esaltarne il significato, con tratti immediati, semplici, autonomi e forti. La splendida tela de «L'idiota» (1909) apre la serie buranese, purtroppo largamente dispersa e superstita soltanto in pochissime opere.

Per il ritratto posa un povero pescatore minorato, che Pizzini e Moggioli incontrano spesso durante le loro uscite, e la cui forte maschera facciale ispirerà anche Gino Rossi («Lo scemo», «Pescatore»). C'è un aneddoto raccontato a chi scrive da Pizzini nel 1966, che sottolinea i rapporti stretti fra i due artisti fin dal primo arrivo di Rossi nell'isola. Il veneziano aveva osservato alcune tele di Pizzini, tra cui «L'idiota» e, congratulandosi con l'autore, gli aveva detto: «Io ho un altro genere di pittura, ma questi modelli mi piacciono: voglio ritrarli anch'io». Così alcune fisionomie tipiche che il rivano aveva fermato sulla tela (oltre al pescatore, anche quella di un cieco, più avanti riprese in altre redazioni) entrano a far parte dei temi buranesi, ben noti, di Rossi, in quel momento stilistico che dichiara piena adesione alla deformazione cromatica del simbolismo Nabis, racchiusa a masse dentro i sinuosi tracciati liberty. «L'idiota» pizziniano appare addirittura un'anticipazione su Rossi, certo tributaria alla mediazione di Moggioli in rispetto espressionistico, e dentro l'assetto d'una visione che – in qualche modo – non sa rinunciare alla propria storia. A darne la sensazione è forse quella grande luce azzurra, in sé astratta ma pur sempre di timbro reale, che inonda il quadro ed isola sul vuoto la figura seduta. Il colore costruisce a rapidi tratti somari le masse, ne dà l'equivalente spaziale anziché descriverle, per-

sino nel volto sogghignante dove la definizione, meno veloce e sintetica, usa i contrasti tonali come mezzi volumetrici. Un siffatto modo di dipingere può avere, nella circostanza, un'unica interpretazione: Pizzini rompe con il mestiere accademico, si crea una nuova lingua che vuole essere spoglia e pura, antiretorica, che traduca con plastica immediatezza e senza tema di forzare l'ordine apparente le sensazioni formali.

[De «L'idiota» ci sarà un'altra versione nel 1912, con leggere varianti, che l'artista invia alla I Mostra della Secessione romana del 1913 (probabilmente perché la prima era impegnata a Cà Pesaro), mostra che vede riuniti tra gli altri anche parecchi abituali espositori della Bevilacqua La Masa: Callegari, Casorati, Martini, Rossi, Scopinich, Oppi, Zamboni. Avviata con un ritardo di quattro anni rispetto a Cà Pesaro, la Secessione romana vivrà alcuni anni come altro polo di avanguardia italiana, al quale Pizzini sarà presente in misura pressoché costante].

«Il pescatore», altra tela buranese del 1910, è un ritratto di straordinaria potenza coloristica, unita all'evidenza d'una volontà quasi feroce di definizione tipologica. Pizzini usa con rigore e proprietà i mezzi della deformazione strutturale e del colore astratto, anche se in certe modulazioni particolarmente elaborate trapela l'antica abitudine degli impasti materici. Del 1911 è «La Veneziana», ferma immagine di ampie e spesse stesure dentro i ritmi liberty, e del 1912 la ripresa de «Il cieco di Burano», scarna e gagliarda figura tracciata con poche pennellate nervose, dove il pittore coglie per allusioni, per accenni frammentari, l'intimo dramma del soggetto. Forse in nessuna altra opera come in questa Pizzini ha ottenuto tanto con un procedimento pittorico smaterializzante, di puro suggerimento. Lo stesso anno, il «cieco» torna in un'altra

composizione, più ampia e complessa, su uno sfondo paesaggistico: elemento sinora tanto raro (nostante la vicinanza del paesaggista Moggioli!) da poter essere considerato del tutto estemporaneo di fronte alla totalizzante attenzione per la figura umana. Tragico e grandioso, l'uomo è in piedi contro l'incombente nuvolaglia che grava sul gauguiniano, squallido e arido paesaggio. Le braccia aperte, il viso alzato, i movimenti appesantiti dal «ductus» plastico che s'allarga al ribollire drammatico delle nubi, alla Munch: senso oscuro di destino, d'angosciante impotenza, traslato in mezzi cromatici e volumetrici di vigorosa sintesi.

La lunga vicenda buranese dovette essere certamente più fertile, in senso produttivo, di quanto il tempo ha conservato. E la sua irreversibilità sul piano estetico, come esperienza traumatizzante nel complesso intrecciarsi degli influssi ideali e stilistici, ebbe il significato di un arricchimento interno che Pizzini ha avuto la forza di usare – una volta abbandonata l'isola e tornato a Riva – come seconda formazione personale, molto più viva e trascinate della scuola milanese, ma non al limite da rinnegare le tracce più profonde delle convinzioni giovanili. Burano sarà così per Pizzini l'occasione di un'apertura definitiva, che anziché respingere potrà recuperare molte posizioni precedenti e utilmente fonderle in una rinnovata espressione. La prospettiva si può cogliere in termini addirittura paradigmatici da alcune opere dipinte fra il 1919 e il 1929: come il «Ritratto del dott. Ferrazza» – 1919 – grande olio di impostazione moggioliana giocato fra illusionistiche accensioni e contrasti cromatici di estrazione espressionistica, e però ancora sparso di riferimenti naturalistici; «Il racconto» – 1925 – esposto alla mostra del Novecento a Milano e alla II Biennale d'arte della Venezia Tridentina del 1926, che

riprende il tema del «cieco» buranese abbinandolo allo psicologismo delle altre figure inserite; «I falchi» del 1929, chiara eredità delle squadrature volumetriche rossiane; ed ancora del 1929 un grande nudo femminile disteso, nel quale la moda Deco e le suggestioni novecentiste non riescono a nascondere l'ormai lontana lezione buranese per la costruzione semplificata e intensa.

5 – Nuovamente a Riva nel 1914, il pittore è preso da un'improvvisa ansia di evasione, che certo la ritrovata routine provinciale, ma anche la tempesta che stava infuriando dopo l'assassinio di Serajevo concorsero ad acuire. Vuole andare in America, a New York, dove ha parenti che fanno gli artigiani. Prepara le valigie e i biglietti, poi, inaspettatamente, non ne fa nulla. Abbandona invece di lì a poco tempo la sua città per diventare un profugo politico prima a Desenzano (1915) e l'anno seguente a Firenze, e sono questi gli anni durante i quali cresce nell'artista un nuovo quadro d'interessi già nato in precedenza: quelli per la cartografia e la storia, che non l'abbandoneranno più, anzi diverranno con il passare del tempo addirittura preminenti sulla pittura nella sua immagine pubblica. Cartografia, come puntigliosa e per molti versi acuta ricerca di mezzi sempre più perfetti nella proiezione topografica, e storia intesa come rilettura critica delle operazioni belliche europee ed africane nel XIX e nel XX secolo, in senso strategico e tattico. Inutile cercare un nesso con l'arte, che forse per la topografia in qualche modo può venir posto; si tratta di interessi da sommare a quelli pittorici, su un orizzonte umano singolare e complicato, che, se hanno talvolta indotto a diagnosi di innocente monomania, hanno anche fruttato una serie assai valida di carte geografiche e un ponderoso dattilo-

scritto storico, tuttora da valutare nel suo peso scientifico.

Ancora nel 1916 Pizzini lascia Firenze e segue il fratello Carlo (che da tempo lavora alle Officine aeronautiche Caproni) a Vizzola Ticino, dove ha sede la fabbrica. Vi resta fino al 1919, disegnando carte e costruendo plastici topografici per gli aerei che operano come bombardieri contro le installazioni militari austriache del Trentino. D'Annunzio e Cadorna hanno avuto lodi per questa attività, al di fuori della quale non risulta che l'artista abbia anche usato i pennelli per dipingere. A guerra finita, nel 1919, è di nuovo a Riva e questa volta in modo definitivo, anche se la crisi della pittura durerà ancora una decina d'anni, in lenta, intermittente evoluzione.

Inizia l'insegnamento del disegno in una scuola secondaria, e per anni sembra preso dall'ossessione di coordinare didatticamente il rilevamento topografico con i programmi della materia. Scrive un libro sull'argomento ed invano si industria di farlo adottare nelle scuole, interessando le autorità fino ai livelli ministeriali. Nel 1924 deve essere ricoverato (non si sa per quanto, forse per alcuni mesi) in un sanatorio a Roma: intorno a quel tempo lo colpisce anche una fastidiosa psoriasi, dalla quale non si libererà mai più. Malattie e crisi spirituale, alienazione intellettuale per i nuovi interessi che non riesce a concretare ed a veder riconosciuti, influiscono sul suo carattere di persona colta e socievole, rendendolo progressivamente insofferente dei contatti sociali, un po' diffidente, quasi scontroso. Diventa un solitario, si rinchiude e crede di ritrovarsi solo in se stesso, tiene i rapporti con i familiari e pochi amici, anche se è visibilmente contento quando viene avvicinato da qualcuno che dimostra di interessarsi alla sua pittura.

Perché, nonostante le crisi e l'esi-

stenza da isolato (negli ultimi decenni vivrà in una soffitta della Rocca rivana, in condizioni che soltanto una fibra d'eccezione come la sua, a dispetto d'ogni acciaccio, potrà sopportare) la pittura sarà la sua compagna costante. Persino in quel lungo decennio del 1919 al 1929, che egli stesso immaginò nelle sue memorie affatto vuoto di opere. Le opere invece esistono, anche se rade, con date precise, scaglionate in un arco di anni durante i quali in Italia l'esperienza delle avanguardie storiche viene tradotta nelle cadenze novecentiste e Deco. Oltre a quelle già ricordate come proiezioni dirette della lezione buranese, c'è un disegno del 1920 («Il bevitore») che servirà come studio per la tela omonima del 1966, un «Ritratto di bambina» del 1927, fine pastello d'accento impressionistico, un «Bozzetto garibaldino» del 1928, di sorprendente freschezza macchiaiola, uno «Studio di testa» dello stesso anno, un ottimo «Paesaggio» del 1929, che si affiancano alle tele maggiori inviate a mostre. Nel 1929 un lungo articolo critico sulla rivista «Il Trentino» riepiloga il suo curriculum professionale, illustrando numerosi lavori – quelli già ricordati avanti – e precisa: «nella sua bottega, semplice e raccolta in un angolo quieto di Riva, fra disegni e rari pastelli primeggiano in bel numero schizzi e abbozzi e qualche quadro lavorati ad olio. Paesaggi e ritratti in prevalenza...». Non è certo lo studio di un pittore che si è fermato.

Negli anni Trenta, ogni residuo di crisi appare superato, Pizzini si ridà alla pittura con una dedizione intensa. Seguirlo, di qui in avanti fino agli ultimi anni (e si tratta di quasi mezzo secolo!), di fronte ad un lavoro appartato che si concreta in centinaia di opere documentate ma in buona misura disperse, in partecipazioni ed esposizioni collettive e personali riconoscimenti e

premi, significa dover tentare degli schemi di periodizzazione d'una pittura sempre meglio definita in rispetto di unicità e personalità come necessità espressiva di un artista che in perfetta autonomia – fuori d'ogni ulteriore influenza – costruisce e svolge un linguaggio proprio. Se dei richiami stilistici possono essere colti in questa pittura, e naturalmente è possibile farlo, essi avranno quasi costantemente la dimensione d'una collateralità momentanea, l'accento d'una precisazione temporale o d'una memoria che viene riutilizzata strumentalmente: non mai una funzione centrale di nuova ispirazione che possa oscurare quella salda e perenne, maturata con lentezza e convinzione. Con andamenti diversi e ricapitolazioni complesse e intrecciate, che occorrerà, per una più capillare analisi, precisare di momento in momento, dentro quest'arte personalissima innestata sulle grandi direttrici del naturalismo e dell'espressionismo, sarà così possibile rilevare anche tracce di decorativismo secessionista viennese (Klimt, soprattutto), atmosfere impressioniste ed esperienze fauve (Dafy, Matisse, De Pisis), accostamenti al classicismo d'interpretazione metafisica (Casorati), interessi e meditazioni per certi valori volumetrici e spaziali di accezione cézanniana e morandiana. Sono, in definitiva, i segni di rinnovantesi aperture culturali, a contraddire la limitazione fisica dell'isolamento: segni della vitalità creativi, compensazioni intellettuali ed ideali per una sicura autosufficienza espressiva.

6 – Se consideriamo il periodo dal 1930 al termine della seconda guerra mondiale, un dato si impone evidente sul piano della tematica figurativa: la nascita del paesaggio. I pochi esempi paesaggistici che precedono non possono costituire se non la proiezione di un interesse sporadico, che ora invece

s'allarga e ingigantisce fino ad eguagliare, con quello per la natura morta, l'antico amore per la figura. Paesaggio gardesano e dell'entroterra, paesaggio montano, vedute rivane sempre più numerose. Pizzini rivisita in continuazione i luoghi della sua terra, ne diviene l'interprete appassionato in ogni condizione di tempo, di luce. Una visione del Brolio (la piana alberata sul lago presso la Rocca, che diverrà momento ricorrente delle predilezioni ambientali rivane) datata 1935, fissa gli elementi di maggior rilievo di questo interesse trasfigurante, tra attenta percezione del fenomeno immediato e suo trasferimento nella memoria come istante lirico. «Paesaggio» del 1936 e «Foci del Sarca» del 1939 sono altrettanti momenti di astrazione fantastica mediante la luminosa simbologia del colore; il processo di sintesi plastica che ne «La valle del Magnone» (1942) reinventa i nessi paesistici, è un altro modo di leggere la natura secondo ritmi e cadenze volumetriche, come nel celebre «Bragozzi» del 1940, una delle cose più forti di quegli anni per l'intima energia delle squadrature che articolano le masse. Probabilmente può essere percepito in questa chiave qualche traslato sironiano e careniano, rivissuto in gamme cromatiche di elaborata luminosità, ma il duplice fondo di possibilità espressive costituzionali permette all'artista di impiegare stilemi diversi senza rendersene dipendente.

Il cammino del suo verismo naturalistico è ben avvertibile in due tele rispettivamente del 1935 e del 1940: «Testa di ragazza», pocopiù di un abbozzo, di eccezionale pulizia strutturale, ove la preoccupazione di fedeltà fisionomica e psicologica è portata attraverso magistrali semplificazioni formali ai limiti del simbolo; e «Il cieco», espressionisticamente risolto in densi impasti materici, carichi di tensione ed energia.

Fino al 1960, circa, il tema del paesaggio sembra imporsi in misura progressivamente prevalente e ne sono prova le molte testimonianze di partecipazione a mostre con soggetti, appunto, che in massima parte riguardano vedute gardesane – o di fantasia, ma intuibilmente anch'esse mutate dall'ambiente reale. La tavolozza tende ora a sciogliersi in mattinali o crepuscolari liquescenze, in trepidazioni di luci che disperdono i connotati figurativi delle immagini per cercare accordi atmosferici di valore poetico. impeto che l'anima.

7 – Come sempre accade in presenza d'una autentica personalità artistica, ogni confronto o riferimento stilistico-culturale, ogni antefatto o predilezione o perfino scoperta dipendenza formale hanno dimensioni solo filologiche, utili certo alla comprensione degli elementi storici correlati alla formazione ed evoluzione del fenomeno, ma sostanzialmente insufficienti alla sua determinazione; e senza rilievo, in definitiva, sul piano di quella possibilità espressiva unica, irripetibile, che, quando c'è, può vivere anche di misteriose contraddizioni ed anacronismi; come, senza dubbio, è il caso di Luigi Pizzini. La sua lunghissima attività pittorica – più di 75 anni! – in un tempo di radicali, rivoluzionarie mutazioni spirituali, com'è stato quello che dall'ultimo Romanticismo ha portato al momento attuale, offre insieme questi aspetti di apertura e di conservazione, giovanile entusiasmo per il nuovo e tenace resistenza al mutare dei segni, così che ogni definizione (avanguardismo, passatismo, accademia, sperimentalismo) sembra andar bene, diventa equivalente, si gioca sulla pura filologia verbale e lascia inalterata la personalità del pittore, quale emerge dalle sue tele. C'è uno stile Pizzini, inconfondibile, diretto, immediato, leggibile

ad ogni livello culturale, anche quando in sede critica svela complessi retroscena, ed è quella maniera di porsi con umana partecipazione e rispetto del vero nel clima del ricordo e del pathos; spesso della poesia, una poesia dolce ed affettuosa, precisata nei suoi indeclinabili ancoramenti al reale, sospesa in quello spazio mentale che è della nostalgia e del sogno. È stata questa continua ricerca del senso emotivo delle cose oltre il dato contingente, a dare all'arte del maestro rivano il respiro di verità semplice e profonda che ciascuno sente di fronte alla sua pittura. Ed anche, quindi, a fare in modo che per l'aspetto formale venisse via via a concretarsi un «genere» (dopo le prese di posizione della gioventù) che nella sua qualità di silloge senza paura delle antitesi, alla chiarezza ed alla semplicità si è sempre ispirato.

Ma per essere chiari e semplici, in arte, senza cadere nel vuoto della retorica o nell'automatismo della registrazione, occorre avere tempra di eccezionale forza, qualità morali, autonomia di scelte guidate da istintivo, genuino candore. Ciò che fu, per quanti lo conobbero, l'uomo Pizzini. «Garda» del 1949, «Malcesine» del 1953, «Fiori» e «Calma sul Garda» del 1959, specialmente quest'ultimo, vanno visti come esempi assai significativi di questo genere stilistico che usa l'olio con effetti acquerello, ed orchestra rapide, trascoloranti visioni di trasparenze ingannevoli; non più cose ma ricordi suggeriti, come tracce struggenti della memoria. Rientrano nella serie le svariate versioni della «Valle del Sarca», del «Parco» rivano e la teoria sul tema delle «Acque», continuata negli anni Sessanta, ove si ripropone anche la suggestiva rielaborazione della tecnica klimtiana del mosaico. Una variante è offerta, prevalentemente negli anni 1958-1960 (almeno come mo-

mento di maggiore evidenza) dall'uso del colore tonale in vellutate stesure di tempere grige, ocre, azzurre, rosa estenuate e magiche, come svanenti in un'aria di sogno; sono fiori, nature morte, oggetti tramutati in orme, in ricordi di lirica fragilità (si veda la «Natura morta» del 1960, come risultato tra i più felici e risolti del genere, con quelle incredibili, soffuse evanescenze cromatiche).

Quasi per riaffermare la continuità di un gusto materico, impiegato in versioni astratte ma sempre dentro l'orizzonte di un figurativismo tradizionale, nascono negli stessi anni i due «Autoritratti» di forte effetto espressionistico (1960) e la figura del «Bevitore» (toni freddi di verdi e blu a gravi impasti terrosi, squadrature sommarie), secondo moduli che caratterizzeranno fino all'ultimo la ritrattistica dal vero o ideale. I due aspetti stilistici convivono, su quella che sembra ormai una separazione abbastanza netta dei generi: impressionismo lirico astrattizzante per i paesaggi e le nature morte, espressionismo cromatico in serrate sintassi volumetriche per la figura. «Valle del Sarca» del 1960 e le due «Acque» del 1965 e 1966 vanno additati tra gli esiti più persuasivi del sentimento paesistico. Poi la sequenza dei personaggi che porta gli anni Settanta, fra riprese dei ritmi liberty e gusto decorativo («Alpighiane con fiori», 1967), caratterizzazioni marcate («Il chitarrista», 1969), magistrali organizzazioni di impasti su tracciati che mostrano l'identica capacità di sintesi dei grandi ritratti buranesi («Ritratto», 1972), sicuro senso del rapporto spaziale e consueta perizia nella manovra delle masse coloristiche, come nel grande «Ritratto di signora» del 1974: anno novanta per l'anagrafe pizziniana, e tela che potrebbe essere retrodatata di almeno quarant'anni per lo splendido

LUIGI SERRAVALLI
C'è un Pizzini segreto
in «*Alto Adige*» - 6 luglio 1979

Luigi Pizzini ha dipinto, a periodi alterni, per circa settantacinque anni (1884-1977). La vita di un uomo. La sua biografia ci parla di lunghe interruzioni, durante le quali fece il cartografo o si dedicò ad altre attività. Ma la pittura l'aveva nel sangue e, almeno come fatto intellettuale, prioritaria. Così bisogna ritenere che questo lunghissimo periodo abbia prodotto un coerente sviluppo, una specie di auto-educazione, da lontane partenze tardo impressioniste fino a raggiungimenti di carattere assai vicino all'astrattismo. Lo stesso mestiere di cartografo (ne fanno fede certe orografie pervenute fra paesaggi e carte di montagne) servivano a spiazzare le solite prospettive, a «vedere» in modo diverso: ad analizzare il paesaggio, scientificamente, più di quanto un pittore, solitamente non faccia.

Ricchissimo di talento artistico, non doveva possedere quelle qualità che, invece, servono a trasformare un artista in uomo di successo. Cioè la capacità di manipolare gli uomini ai propri fini e per il proprio utile, la consapevolezza del proprio valore, del fatto che l'arte si matura con l'approfondimento interiore più che con la frequentazione dei salotti e delle mode e, nello stesso tempo, con gli anni, sempre più solitario e scontroso.

Da una parte il talento naturale gli procurava un facile consenso del quale siamo stati personalmente testimoni: tutti ci hanno sempre parlato bene di Pizzini, descrivendolo come uno dei più dotati pittori del Trentino. Ma era

come un discorso obbligato. Pizzini sapeva di valere molto di più; ma sapeva anche di non poter vendere, imporre al mercato le opere più meritevoli, di maggiore ricerca e scoperta, le sue «vere» opere, quelle che, invece, quel «consenso» non sarebbero riuscite ad ottenere. Così, negli ultimi anni, che furono molto lunghi, dipinse quasi per sé stesso. E solo ora viene fuori un «corpus» di tele rivelatrici. Ci si trova di fronte ad un maestro. Sono centinaia di pezzi che appartengono alla cultura trentina, sono nati in questi paesi fra l'Alto Garda e le montagne e, raccolte in alcune sale, dovrebbero essere mantenute insieme dall'ente pubblico a testimonianza di un fatto culturale che, come cercheremo di spiegare, resterà unico nel suo genere.

Il mito di Pizzini ce lo descrive a vita solitaria, intento a dipingere quadri su quadri che non mostra a nessuno. Intanto vive solo, si cucina e si governa come può, fra mille impicci ed acciacchi della tarda età, sorretto da che cosa? Perché questa produzione senza soste? A monte esiste, deve esistere una certezza nel proprio genio e valore il senso di avere qualche cosa da dire, qualche cosa di scoprire, quadro dopo quadro.

Abbiamo così esaminato mucchi di tele, di paesaggi di questo periodo, ed abbiamo avuto sott'occhio il cammino di questa indagine, verso una pittura sempre più pittura e sempre meno disposta a concedere alla «fruizione facile» la facile emozione.

Pizzini si era reso perfettamente conto che fare arte non è consentire col pubblico, ma è insegnare al pubblico a scoprire nuovi «segni» per indicare la complessità e la poesia del mondo che ci circonda. Il Pizzini dello stereotipo tardo-impressionista, naturalista, buranello, semi-chiarista che tutti hanno conosciuto ed ammirato e che,

anche ultimamente, prendeva il maggiore spazio alla mostra alla Rocca di Riva del Garda, era il pittore della più facile committenza. Mentre il vecchio artista, il Pizzini «orfico», su tele generalmente di non grande formato, andava cercando un brulicare di segni e di forme dove solo gli occhi più attenti e abituati avrebbero potuto scoprire il suo travaglio ed il suo raggiungimento.

Intanto, all'ora del pasto, interrompeva il lavoro e, con un suo padellino, si friggeva un uovo o si preparava un altro frugalissimo cibo per poi ricominciare a rincorrere il sogno, quel sogno che alle volte fissava in notevoli quadri simbolisti. Tutto questo materiale appare senza ordine alcuno, né date, né firma, né titoli. Non esiste una schedatura e bisogna procedere per approssimazione, secernere le opere finite dagli abbozzi, da quelle mal riuscite, c'è tutto un lavoro di classificazione da fare che aspetta i futuri esegeti. Qui il nostro compito è quello di segnalare questa grossissima presenza, là dove si credeva di avere solo un maestro di figurativismo locale.

Il nostro discorso vale per condurre Pizzini oltre il suo lago e la cerchia dei suoi monti e farne un nome nazionale, sottilmente diacronico (se volete), per quanto questo possa valere, ma di una statura, d'un intimismo, d'un «privato» così autentici, da farci meditare sul fatto (del resto ben noto fin dagli antichi) che spesso solo il tempo – nei fatti di cultura – rende giustizia.

Né la diacronia del Pizzini molto ci complica essendo ormai un fatto risaputo che il concetto di avanguardia, tout court, è solo uno schema facilitante per l'ignoranza e la mancanza d'impegno. Ben più complesse, in un mondo di feticizzazioni, come quello dell'arte, sono i rapporti e le interrelazioni, da poterli schematizzare e semplificare entro le formulette delle avan-

guardie e degli «ismi». Pizzini infatti, è la prova del contrario. Mode, «ismi». Pizzini infatti, è la prova del contrario. Mode, «ismi», avanguardie, le aveva dentro di sé, una sua ideale storia della pittura: un demone che lo costringeva ad andare oltre, indifferente al fatto che mentre lui dipingeva i ciottoli del Sarca, Fontana tagliava le tele, Burri bruciava le plastiche o Capogrossi imprimeva la sua sigla con un ineshausto alfabeto. Che erano già diversissime strade esse stesse.

E la cosa si complica anche perché Pizzini manterrà un certo contatto anche con una generica – diciamo – committenza. Per esempio è del 1964 un quadro di cm. 65 X 75 che potrei chiamare «Sera sul lago». Lavorato leggermente a spatola: tutto grigi, verdini, con leggerissimi toni rosa d'una barca a vela, la prospettiva tradizionale, un moletto che si spinge fino al centro e, lì, un fanale, con la sua brava luce gialla. Un punto di giallo in tanto grigio azzurro a costituire il centro ottico della visione. Non manca niente per accattivarsi la simpatia del fruitore medio. Un quadro di successo, dolcemente emozionale, «romantico», crepuscolare, di facile lettura, immediato ascolto, un quadro che si vende bene, accontenta i galleristi, abbellisce il salotto ed attira il consenso universale perché non cade troppo nella banalizzazione del consenso. E siamo nel 1964 a soli 13 anni dalla morte. Già da tempo invece Pizzini pratica una pittura molto diversa, la sua ricerca è su altri versanti, vive in un altro mondo. (Mi accorgo che io stesso per descrivere Pizzini in questa fase, dovrei cambiare linguaggio, non lo faccio perché uscirebbe dall'uso di un quotidiano).

Non c'è qui la possibilità di tracciare una biografia di Pizzini, il suo rapporto odio-amore col «natio borgo selvaggio», i pittori locali indulgenti verso

una figurazione mai «esatta», fedele, ovviamente emozionale. Abbiamo avuto spesso modo di renderci conto personalmente, nelle zone del lago, di quali siano i gusti, le predilezioni, le scelte. Pizzini, da una parte, come abbiamo visto poteva facilmente essere il migliore degli «accettati», anche se il più amato sarà Vittone, pittore della domenica. D'altra parte però in Pizzini grafico si forma un'intelligenza critica fortissima che avrebbe dovuto portarlo in altro paese con un taglio netto che, invece, per altre ragioni, gli era impossibile. La sua memoria era di predilezione, quello era il luogo della sua pittura e del suo insuccesso. Le due cose si negavano l'una con l'altra inesorabilmente coesistevano.

Sì, possiamo tentare uno schema di questo tipo. Era cioè questo artista vicino e lontano, nello stesso tempo, alle sue radici. Lontano come cultura, vicino come ispirazione, né le due cose erano separabili. Doveva quindi vivere, lavorare sconosciuto, in parte appagato dal rispetto e da una falsa risonanza, mentre nel chiuso dello studio, andava ammucchiando le altre tele, dipinte per gli altri, per un «dopo» che speriamo stia ora iniziando.

E sarebbe presuntuoso, così presto e con così poco spazio, tentare una ficologia. Contentiamoci di poche impressioni. In certo modo questo Pizzini «grande» ci ricorda Marcucci, pittore toscano, viareggino, studiato lungamente da Parronchi, che, in altro clima e con maggiore successo, anche lui contro il gusto locale, ha seguito la sua stella, al di là delle mode e degli «ismi». Pizzini indaga il quadro di paesaggio per quello che è e che può diventare. Esistono dei suoi abbozzi, primissimi abbozzi. Colori e disegno appuntati sulla tela in modo da chiarire bene l'ossatura del dipinto, per dargli, a monte, un'organizzazione interna. Dif-

ficile però immaginare che cosa sarebbe diventato quell'abbozzo ad opera finita, dove l'inizio sarà poi del tutto irriconoscibile. Sembra spesso che l'artista, dominato dal demone della sua intelligenza critica, voglia allontanarsi da ogni forma accattivante e quindi mescoli le tinte fino a farne spesso uno oscuro ed informe impasto, un magma terroso, materico senza affatto temere di essere accusato di «sporcare» i colori. Da questo magma escono luci, segni, si focalizzano punti di colore, si accennano baleni, lucori, opalescenze: sono tracciati, percorsi tutti di fantasia nei quali è ancora possibile seguire una lontana traccia di disegno. Dal buio informe emerge un bosco, una montagna, il percorso d'un torrente, un mazzo di fiori. Il paesaggio spesso è schiacciato, appiattito, come visto da un aeroplano, si intravedono le forme geologiche ed orografiche, ma ormai solo nel senso della apparente riconoscibilità naturale del primo astrattismo. Il profano leggerà l'irriconoscibile e volterà le spalle nauseato.

Questa pittura nera (molti pittori in tarda età scurirono i colori fino al nero) è quella più presente. I quadri non vanno letti accostati, ma uno per uno, ben distanziati, occorre meditazione fino ad impadronirsi di ogni particolare, fino a sprofondarsi in una prospettiva abissale che si addentra fra macchie, rocce e cespugli, boschi o vegetazione, rocce e pietrame, acque correnti o laghi alpini. Sono paesaggi completi vastissimi, dove è eliminato ogni senso dell'effettistico «facile», «immediato». Paesaggi specchiati dall'interno per arrivare ai quali necessita il viaggio di una lunga esistenza.

Doveva essere una pittura «privata», senza mercato possibile. Nella quale il maestro di Riva credeva, confortato forse da pochi amici ai quali mostrava queste telette apparente-

mente bituminose, nel chiuso dello studio. Molte sono animate da uno straordinario slancio, una cinetica vitalistica che potrebbe perfino partire da lontanissimi ricordi del futurismo. Quadri più chiari, supremamente preziosi, sono come mosaici, opere di ciottoli di fiume, sassaie, pietrami, schegge di roccia in mezzo al bosco: riemergono i fondi della letteratura liberty, di certo Klimt e di certi ambienti viennesi, rivisitati con una libertà astrattizzante assai più moderna. Tappezzerie di preziosità, giochi di colori (senza gli ori ed i metalli di Klimt), fantasmagorie dove non sai se stupirti maggiormente per la precisione dei richiami cromatici o per l'invenzione di questi «segni» che riproducono con fedeltà una natura – in realtà – solo di sogno.

Altre volte invece Pizzini mantiene una tavolozza con colori evidenti, senza grumi di materia, senza oscurità si abbandona perfino a rosa dolcissimi, per colorire rocce e contrafforti con casupole alpine in una certa ora del giorno. Ma il taglio è supremamente desueto, il cielo spesso abolito, tutto in primissimo piano. Quasi sempre colpisce questa novità ottica, questo ritagliare dal paesaggio un particolare minuto, un elemento, una pozza d'acqua, una cascatella, come a concludere in un microspazio, mentre, ancora Tosi, praticava con Rosai e con Soffici una certa visione ampia tradizionale di case e coltivi. Insomma in questo limitare come attraverso un suo mirino da regista esigente, Pizzini rivela la sua ottica personale ed il suo modo di guardare, lontano dall'uso comune.

Leggendo e rileggendo tanti e tanti paesaggi (abbiamo voluto tralasciare i ritratti, i quadri simbolisti ed altre cose), vediamo la continua diversità, la conoscenza rielaborata nella memoria di un paesaggio limitato, del tutto lo-

cale ma minuziosamente conosciuto. Ci viene in mente Levi-Strauss quando ricorda come nel linguaggio gli indigeni hanno pochi vocaboli, ma conoscono migliaia di parole quando si tratta di definire le piante che crescono nel loro territorio.

Pizzini ricordava tutto: le stagioni, i giorni, le ore. Tornava negli stessi posti a dipingere quadri del tutto diversi. Ritagliava da un paesaggio moltissimi punti di vista. Analizzava la natura intorno a lui zona per zona, elemento per elemento. Costruiva una carta geografica ideale in cui situare, come nella memoria di Proust, i momenti intimi della sua lunghissima esistenza. Probabilmente questa biografia pittorica sarà impossibile da ricostruire. Molte cose però potranno venire alla luce se il materiale non andrà disperso per le collezioni private. Per quello che ho visto, Pizzini oggi merita di essere accumulato e conservato in modo da diventare materia di studio, d'indagine, di critica, di raffronto e di analisi. È un valore indiscusso della pittura nazionale. Collocato convenientemente potrà diventare un autore classico.

Essere evinto dalla provincia nella quale sempre tenacemente visse ed essere additato ad una conoscenza europea ben meritata perché, fondamentalmente, egli fu pittore europeo nel senso completo della parola.

ALESSANDRO MOZZAMBANI

Omaggio a Luigi Pizzini

in «Il Garda» - n. 19 luglio 1979

Alla Rocca di Riva del Garda, a cura del Comune e del Museo Civico oltre al Gruppo Amici dell'Arte di Riva del Garda, un'importante manifestazione culturale onora e celebra Luigi Pizzini, l'ultimo dei grandi pittori veneti di Burano della Secessione. Nato a Riva nel 1884 Pizzini, dopo aver studiato all'Accademia di Brera, comincia subito a dipingere aprendo uno studio nella sua città agli inizi del secolo, impresa ardua e difficile allora. Già nel 1906 un suo quadro è accolto a Milano in una mostra allestita in occasione dell'Esposizione Mondiale. Si dedica soprattutto alla ritrattistica, ma probabilmente per incidere più nella vita attiva, non disdegna di occuparsi di pubblicità con disegni e bozzetti. Nel 1909 l'incontro decisivo con Umberto Moggioli, il pittore di Trento che insieme a Garbari doveva dare un impulso determinante al rinnovamento dell'arte veneta, si reca a Burano, e, quindi, partecipa alla seconda mostra della Fondazione Bevilacqua La Masa di Cà Pesaro in Venezia, curata da Barbantini il critico decisivo di quegli *anni difficili per gli artisti* moderni. Rimane a Burano fino al 1913, dove conosce Semeghini, Garbari, Gino Rossi, Scopinich, Angelo Zambon, e tutti gli altri che contribuirono al nuovo corso dell'arte veneta contro le Biennali veneziane di Fra-deletto, di Ettore Tito, eccetera. Espone così nelle manifestazioni «Capesarine», insieme agli artisti citati, e con Arturo Martini, Francesco Casorati, Guido Trentini, artisti che diedero

contributi fondamentali e che, insieme a Boccioni, portarono alle mostre di Torino e di Roma, come allargamento decisivo del moto rivoluzionario iniziato in terra veneta. Poco prima dell'inizio della Prima Guerra Mondiale va esule prima a Desenzano e quindi a Firenze, dove incomincia ad interessarsi di cartografia e di storia militare. Seguendo il fratello Carlo, già a Vizzola Ticino, disegna carte di aviazione per la fabbrica Caproni. Il suo lavoro porta elementi precisi per l'individuazione prima e il bombardamento poi di fortificazioni austriache nel Trentino. Nel 1919 al termine del conflitto torna a Riva cominciando anche ad insegnare nelle Scuole Tecniche. La pittura passa in secondo piano, in quanto il suo interesse prevalente è per la cartografia, campo in cui svolge un enorme lavoro sia didattico che creativo. Nel 1926 torna ad esporre a Bolzano nella 3ª Biennale Tridentina. L'anno seguente è presente alla Permanente di Brera in Milano, ma fa una relazione anche al X congresso Geografico italiano. Medita di trasferirsi in America, la crisi succeduta nel 1930 al disastro di Wall Street lo dissuade.

Partecipa allora a Trento alla mostra del Ritratto, e ad altre mostre qualificate. Comincia un più stretto contatto con la pittura, ma in ogni caso rimane un isolato. Solo nel 1950 lo vediamo presente alla XXV Biennale di Venezia. Dipinge con continuità; il suo carattere schivo ed anche difficile lo tiene però lontano dai centri della cultura, di modo che il rinnovamento continuo della sua tavolozza e i temi stessi della pittura non trovano un confronto, né insieme, possono essere in pieno valutati dalla critica. Con qualche sporadica presenza in mostre nazionali la sua attività non si discosta da partecipare a mostre regionali e locali, pur continuando a manifestarsi la sua arte

con personalità nitida, e con risultati notevoli sul piano espressivo.

Scompare a Riva nel 1977 a 93 anni, ed ora la sua città lo onora con una rassegna che comprende 106 opere scelte, cui hanno contribuito gli eredi e i collezionisti numerosi ed entusiasti dell'arte sua pittura. Il catalogo che comprende un intervento motivante del Dott. F. Odorizzi Sindaco di Riva, ha un tempestivo intervento critico di Carlo Pacher intitolato: *Pittura come memoria poetica del reale*. In esso lo studioso trentino segue passo passo l'evoluzione e i caratteri della pittura di Pizzini, con sottolineature storiche fondamentali per acutezza, proprietà di notizie e correlazioni temporali. Quell'iter di Pizzini, che partito dal Romantico a Brera, tende a rinsanguare prima nel Verismo e poi, con un salto di qualità straordinario, nella attualità caratteristica della Secessione di Cà Pesaro. Per certi aspetti, nota Pacher, la sua ritrattistica, la sua figurazione umana, anticipano perfino il grandissimo Gino Rossi, massimo poeta veneto del Secolo. Ed è dato importante, e legato alle ascendenze trentine di Pizzini, alla sua cultura mitteleuropea, di origine viennese: con motivazioni certe di provenienza Van Gogh, il profeta olandese che sconvolse la pittura moderna. Opera determinante è «L'idiota» (1909), di cui una seconda versione è datata 1912. Adonta del suo carattere espressionista l'opera comprende con nitido sbalzo gli accenti prevalenti delle nuove [?] fluente, e il colore è un tuttuno con la struttura completa della figurazione. Il ritmo continuo dei volumi indica una precisa volontà spaziale, e la veloce conquista del dato somatico comprende una virtuale, memorabile, rottura linguistica con il passato. C'è sì un riferimento ai Nabis, a Gauguin, ma la secchezza dei toni, lo scabro appun-

tarsi della descrizione quasi per sintesi, delineano un superamento inequivocabile. Da allora Pizzini ha vieppiù privilegiato il colore, cercando di evocare nella superficie liquida, e mobilissima, della sua figurazione l'inquietante presenza di luci e sortilegi tipica del lago: oltre ancora a Riva dove i picchi e le montagne vengono ad accrescere con il loro specchiarsi nell'acqua le impronte formali, e darà ispirazione alla scultura di un Arturo Martini.

La forza conclusiva delle masse si avvolge direttamente nella pennellata larga e già tante presenze allusive. Quello stare in bilico tra l'incerto delle acque e la massiccia sicurezza dei monti, è la componente sicura dell'arte pizziniana e in ciò il pittore evolve anche una sua precisa identificazione a ritrovo verso l'ambiguo mostrarsi del libertj, soprattutto del Klimt più conturbante di colori e ritmi, sia in pittura che nei grandi mosaici.

L'evento del quadro è presenza che accade, è esso stesso realtà memorabile che si reinventa la sua apparizione, le sue magie, le sue misteriose evocazioni. Il fantastico sposa il vero, quando il colore immedesima (ingloba) il dato quotidiano che varia nelle luci e nei colori il senso del mondo, l'esistenza profonda dell'esistenza Pizzini coglie i minimi passaggi, coglie le variazioni del lago e dei monti, come le cose fossero (già nate) nella sua sensibilità di artista.

Lo ricordo alcuni anni fa, Malcesine nelle sale del Castello Scaligero all'inaugurazione di una mostra che comprendeva alcune sue opere (chissà perché ignorata in catalogo) insieme a quelle di Depero, Semeghini, Pigato.

MOSTRE



SALETTA RIVANA	
	CARLO PIZZINI:
180	S. Giorgio
181	Mattino
	LUIGI PIZZINI:
182	Biaena
	ANTONIO SIMEONI:
183	Mattino d'inverno
184	Bordala
185	Sull'Alpe
186	La Rocchetta
	LUIGI PIZZINI:
187	Lazise
188	Lo stagno
189	Alto pascolo
190	La Rocca di Riva
191	Betulla
192	Pannone
	CARLO PIZZINI:
193	Natura morta
194	Faescaggio
195	Natura morta
196	Torbole
	ANTONIO SIMEONI:
197	Bufera
198	Canale
199	Meriggio
200	Biaenza
201	Il roccolo



- 1906 *Mostra Nazionale di Milano*, Milano.
- 1909 *Esposizione d'arte raccolta nel palazzo Pesaro*, Venezia.
- 1912 *Esposizione d'arte raccolta nel palazzo Pesaro*, Venezia.
- 1913 *Esposizione d'arte raccolta nel palazzo Pesaro*, Venezia.
- 1913 *I Mostra della Secessione romana*, Roma.
- 1920 *II Mostra della Secessione romana*, Roma.
- 1922 *I Biennale d'arte della Venezia Tridentina*, Padova.
- 1926 *III Biennale d'arte della Venezia Tridentina*, Bolzano.
- 1927 *Mostra Nazionale di Brera*, Palazzo della Permanente, Milano.
- 1930 *Il ritratto*, Circolo Sociale, Trento
- 1930 *II Mostra d'arte del Sindacato trentino degli artisti*, Trento.
- 1934 *Luigi Pizzini e Nemo Mori*, Palazzo Thun, Trento.
- 1935 *IV Mostra sindacale d'arte della Venezia Tridentina*, Palazzo della scuola di p.zza R. Sanzio, Venezia.
- 1937 *Luigi Pizzini* (mostra personale), Circolo forestieri, Riva del Garda.
- 1937 *Artisti rivani*, Hotel San Marco, Riva del Garda.
- 1939 *VIII Mostra sindacale della Venezia Tridentina*, Trento.

- 1940 IX Mostra sindacale della Venezia Tridentina, Bolzano.
- 1941 X Mostra sindacale della Venezia Tridentina, Trento.
- 1945 Esposizione nell'ambito delle manifestazioni del «Settembre rivano», Riva del Garda.
- 1947 Paesaggio del Garda, Riva del Garda.
- 1949 Mostra d'arte pro baita Floriani a S. Pietro, Galleria della Rocca, Riva del Garda.
- 1949 Luigi Pizzini (mostra personale), Padiglione del Turismo, Trento.
- 1949 III Mostra della Famiglia Artistica Trentina, Trento.
- 1949 Premio di pittura Giacomo Favretto, Venezia.
- 1950 XXV Biennale di Venezia, Venezia.
- 1951 III Mostra regionale d'arte, Trento.
- 1952 I Mostra nazionale d'arte pittura e scultura, Trieste.
- 1954 Premio Nazionale F.P. Michetti, Francavilla.
- 1957 X Mostra d'arte interregionale «Premio Copparo», Copparo.
- 1959 Artisti trentini, Camera di Commercio, Trento.
- 1961 Mostra provinciale d'arte figurativa, Trento.
- 1961 XII Mostra d'arte interregionale «Premio Copparo», Copparo.
- 1961 Premio Nazionale di paesaggio «Autostrada del Sole», Roma.
- 1962 Mostra sul tema «La Vela», Galleria della Rocca, Riva del Garda.
- 1962 Artisti rivani, Galleria della Rocca, Riva del Garda.
- 1963 Carlo e Luigi Pizzini, Galleria della Rocca, Riva del Garda.
- 1963 Artisti Trentini, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
- 1963 Artisti Trentini, Galleria «L'Argentario», Trento.
- 1963 Artisti Trentini, Opera Bevilacqua La Masa, Venezia.
- 1964 Luigi Pizzini (mostra personale), Galleria d'arte «La Colonna», Trento.
- 1964 Artisti Trentini, Galleria della Rocca, Riva del Garda.
- 1965 Luigi Pizzini (mostra personale), Galleria «La Vela», Riva del Garda.
- 1965 Artisti Trentini, Galleria del Piemonte Culturale, Torino.
- 1965 Il fiore nell'arte, Galleria della Rocca, Riva del Garda.
- 1965 Concorso Nazionale d'Annunzio, Gardone.
- 1966 Pizzini, Bosetti, Galleria Torre civica, Trento.
- 1966 Luigi Pizzini (mostra personale), Galleria della Rocca, Riva del Garda.
- 1966 Luigi Pizzini (mostra personale), Camera di Commercio, Trento.
- 1967 Premio Trento, Palazzo della Regione, Trento.
- 1967 Biennale Nazionale di pittura e scultura, Bolzano.
- 1967 Pittori contemporanei, Galleria Montasio, Montasio.
- 1967 XVII Biennale Triveneta, Padova.
- 1968 Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina, Palazzo delle Esposizioni, Roma.
- 1971 10 + 10 pittori ed incisori trentini del XX secolo: Problematica artistica di 3 generazioni, Palazzo delle Esposizioni, Roma; Palazzo Pretorio, Trento.
- 1972 I Biennale di pittura «Valle dei Laghi», Padergnone (Tn).
- 1973 Mostra regionale d'arte del S.I.A.B.A., Galleria della Rocca, Riva del Garda.
- 1979 Luigi Pizzini (mostra personale), Galleria della Rocca, Riva del Garda.

BIBLIOGRAFIA

- 1907 *Una bella reclame*, in *L'Eco del Baldo*, Riva del Garda, 16 marzo.
- 1907 V.D., *Un artista rivano*, in *L'Eco del Baldo*, Riva del Garda, 28 novembre.
- 1909 *La Permanente di Palazzo Pesaro*, in *Il Corriere della Sera*, Milano, 4 luglio.
- 1909 G. FUSINATO, *Luigi Pizzini*, in *L'Eco del Baldo*, Riva del Garda, 2 settembre.
- 1913 *Esposizione d'arte raccolta nel Palazzo Pesaro a Venezia*, [catalogo mostra], Venezia.
- 1926 C. BELL, *Appunti sulla III Biennale di Bolzano*, in *Trentino*, Trento, agosto.
- 1927 G. CORNALI, *La Nazionale di Brera alla Permanente*, in *Il Secolo - La Sera*, Milano, 22 ottobre.
- 1929 G.B. EMERT, *Il pittore Luigi Pizzini*, in *Trentino*, Trento, novembre.
- 1930 *La mostra del ritratto*, in *Il Brennero*, Bolzano, 27 febbraio.
- 1930 *La seconda mostra trentina d'arte. I pittori*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 12 settembre.
- 1935 C. PIOVAN, *La IV mostra sindacale d'arte della Venezia Tridentina*, in *Il Brennero*, Bolzano, 27 agosto.
- 1937 *La superba mostra dei pittori rivani*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 10 gennaio.
- 1937 *La mostra del prof. Pizzini alla Spiaggia degli Ulivi*, in *Il Brennero*, Bolzano, 23 maggio.
- 1937 *La mostra del prof. Luigi Pizzini al Lido degli Ulivi*, in *Il Brennero*, Bolzano, 28 maggio.
- 1937 *Due carte dell'ACI del prof. Luigi Pizzini*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 24 giugno.
- 1938 *Galleria degli artisti trentini: Luigi Pizzini*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 22 febbraio.
- 1939 *VIII mostra sindacale d'arte*, Trento, settembre.
- 1939 *Gli artisti tridentini alla mostra sindacale d'arte*, in *Il Brennero*, Bolzano, 17 settembre.
- 1939 *VIII mostra sindacale d'arte della Venezia Tridentina. Gli artisti regionali*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 1 ottobre.
- 1939 *Artista rivano premiato all'VIII sindacale d'arte*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 1 ottobre.
- 1940 *IX esposizione sindacale d'arte*, Bolzano, ottobre.
- 1940 *Ein Blick in die 9. syndikale Kunstausstellung*, in *Alpenzeitung*, 20 ottobre.
- 1941 M. BELZONI, *La X sindacale d'arte della Venezia tridentina, ovvero della tranquillità*, in *Trentino*, n. 9, Trento.
- 1945 *Trenta pittori*, Riva del Garda, settembre.
- 1945 *Inaugurazione dell'Esposizione d'arte*, in *Il Nuovo Adige*, Trento, 8 settembre.
- 1945 G. GUARDINI, *Uno sguardo alle opere esposte alla mostra d'arte al Sole*, in *Il Nuovo Adige*, Trento, 14 settembre.
- 1947 *Mostra di pittura. Premio Nazionale del paesaggio del Garda*, [catalogo mostra], Riva del Garda, agosto.
- 1947 E. PIZZI, *A briglia sciolte sul Garda in cerca dello stato di grazia*, in *Alto Adige*, Bolzano, 24 agosto.
- 1947 L. PIZZINI, *Premio Delfino alla mostra Paesaggio del Garda*, in *Il Gazzettino*, 28 agosto.
- 1947 O. VERGANI, *Tavolozze vaganti*, in *Corriere d'Informazione*, Milano, 26 agosto.
- 1947 G. DE CARLI, *La mostra «Paesaggio del Garda»*, in *Il Popolo Trentino*, Trento, 31 agosto.
- 1947 S. BRANZI, *150 paesaggi alla mostra di Riva*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 11 settembre.
- 1949 *Luigi Pizzini*, catalogo mostra personale, Trento, gennaio.
- 1949 G. DE CARLI, *Il pittore Luigi Pizzini al padiglione del turismo*, in *Il Popolo Trentino*, Trento, 29 gennaio.
- 1949 G.B. EMERT, *Luigi Pizzini pittore*, in *Corriere Tridentino*, Trento, 25 gennaio.
- 1949 E.G., *Mostra di Luigi Pizzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 3 febbraio.
- 1949 E. GAIFAS, *Panorama di cinquant'anni di pittura trentina*, in *Alto Adige*, Bolzano, 24 giugno.
- 1949 *Premio di pittura G. Favretto*, catalogo mostra, Venezia.
- 1950 *XXV Biennale di Venezia*, catalogo mostra, Venezia.
- 1950 E. SOMARÈ, *Pittori e scultori italiani alla XXV Biennale di Venezia*, *Tempo*, Roma, agosto.
- 1950 P. MANDRILLO, *Artisti trentini alla Biennale di Venezia*, in *Corriere tridentino*, Trento, 19 ottobre.
- 1951 *III Mostra regionale d'arte*, catalogo mostra, Trento.
- 1952 *I Mostra Nazionale d'arte pittura e scultura*, catalogo mostra, Trieste.

- 1952 *Alto riconoscimento al prof. Luigi Pizzini*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 25 settembre.
- 1952 *Un artista che onora Riva*, in *Alto Adige*, Bolzano, 25 settembre.
- 1952 *Un artista concittadino che onora Riva*, in *L'Adige*, Trento, 25 settembre.
- 1959 *Artisti Trentini*, catalogo mostra, Trento.
- 1961 *Premio del Paesaggio «Autostrada del Sole»*, catalogo mostra, Roma.
- 1961 *Mostra provinciale d'arte figurativa*, catalogo mostra, Trento.
- 1961 R. BIASON, *XII Mostra d'arte interregionale premio Copparo*, catalogo mostra, Copparo.
- *1962 I. CINTI, *Sul tema «La Vela» si sono sbizzarriti numerosi artisti di tutte le tendenze*, in *L'Adige*, 21 luglio.
- 1962 G.D.B., *Otto artisti concittadini espongono nelle sale della Rocca*, in *Alto Adige*, Bolzano, 16 settembre.
- 1963 *Artisti trentini*, catalogo mostra, Roma.
- 1963 G.P., *Inaugurata a Palazzo delle Esposizioni una collettiva alla quale partecipano 47 artisti conterranei*, in *Alto Adige*, Bolzano, 24 gennaio.
- 1963 V. APULEO, *Le mostre a Roma, Artisti trentini*, in *La Voce repubblicana*, Roma, 24-25 gennaio.
- 1963 A. ENTITÀ, *Artisti trentini a Roma*, in *Corriere di Sicilia*, Palermo, 31 gennaio.
- 1963 *Chiude la collettiva*, in *Alto Adige*, Bolzano, 2 febbraio.
- 1963 E. CONTARDI, *Cronache artistiche della capitale*, in *La voce del Sud*, 2 febbraio.
- 1963 V. FRASCHETTI, *Sguardo retrospettivo alla collettiva romana degli artisti della nostra regione*, in *L'Adige*, Trento, 6 febbraio.
- 1963 G. ETNA, *Il volto del Trentino in una rassegna romana*, in *Giornale del mezzogiorno*, Roma, 14-21 febbraio.
- 1963 R. BIORDI, *Vivo successo della collettiva degli artisti trentini a Roma*, in *Gazzetta Padana*, 27 febbraio.
- 1963 V. FRASCHETTI, *Artisti trentini*, in *Auditorium*, n. 2.
- 1963 L. MENAPACE, *La mostra collettiva degli artisti trentini*, in *L'Adige*, Trento, 10 marzo.
- 1963 A. DEL MASSA, *Artisti trentini*, in *Costume*, Milano, marzo.
- 1963 V. FRASCHETTI, *Artisti trentini nella galleria del Comune di Roma*, in *Selva*, n. 3, Torino.
- 1963 P. ZAMPETTI, *Artisti Trentini*, catalogo mostra, Venezia, novembre.
- 1963 M. ALZETTA, *Gallerie Veneziane*, in *La Voce S. Marco*, Venezia, 9 novembre.
- 1963 *Collettiva artisti trentini*, catalogo mostra, Trento, novembre.
- 1964 *Luigi e Carlo Pizzini espongono in Rocca*, in *Alto Adige*, Bolzano, 6 settembre.
- 1964 C. PACHER, *Luigi Pizzini: l'ultimo di Burano*, catalogo mostra, Trento, dicembre.
- 1964 L. MENAPACE, *Nei quadri di Luigi Pizzini il sentimento della ricerca*, in *L'Adige*, Trento, 24 dicembre.
- 1964 B. PASSAMANI, *Luigi Pizzini alla Colonna*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 23 dicembre.
- 1964 G. PACHER, *Una antologica di Luigi Pizzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 27 dicembre.
- 1965 *Il fiore nell'arte*, catalogo mostra, Riva del Garda.
- 1965 G. DE CARLI, *Vivace mostra degli artisti trentini*, in *L'Adige*, Trento, 1 aprile.
- 1965 *Successo del premio Bolzano*, in *Notiziario Belle Arti*, Bolzano, luglio.
- 1965 *Artisti Trentini*, catalogo mostra, Torino.
- 1965 *Artisti trentini che espongono a Torino*, in *D'Ars Agency*, n. 2, Milano.
- 1965 *Luigi Pizzini*, catalogo mostra, Riva del Garda, agosto.
- 1965 *Lo stile del Pizzini*, in *L'Adige*, Trento, 3 settembre.
- 1965 D.C., *Luigi Pizzini alla galleria «La Vela»*, in *Alto Adige*, Bolzano, 7 settembre.
- 1965 *In margine alla mostra di Luigi Pizzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 25 settembre.
- 1966 C. PACHER, BOSETTI, *Pizzini*, catalogo mostra, Trento, marzo.
- 1966 R. SANDRI, *Un vecchio e un giovanissimo espongono alla Torre Civica*, in *L'Adige*, Trento, 12 marzo.
- 1966 C. LEPRE, *Paesaggio trentino*, in *Alto Adige*, Bolzano, 9 settembre.
- 1966 C. PACHER, *Escluso a Venezia il pittore Luigi Pizzini*, in *L'Adige*, Trento, 29 settembre.
- 1966 C. PACHER, *Luigi Pizzini*, catalogo mostra, Trento, settembre.
- 1966 C. PACHER, *Non dimentichiamo Luigi Pizzini*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 4 ottobre.

- 1966 P. RIZZI, *La scuola di Burano*, in *Il Gazzettino*, Venezia, ottobre.
- 1966 *Luigi Pizzini e della modestia*, in *Alto Adige*, Bolzano, 16 ottobre.
- 1966 E. SCOPINICH, *Chi c'era a Burano nel 1910?*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 12 ottobre.
- 1966 *Una mostra antologica delle opere di Luigi Pizzini*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 18 ottobre.
- 1966 *Sessant'anni di pittura*, in *L'Adige*, Trento, 18 ottobre.
- 1966 G. PACHER, *Luigi Pizzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 15 novembre.
- 1966 R. SANDRI, *Sessant'anni di esperienze nei dipinti di Luigi Pizzini*, in *L'Adige*, Trento, 24 novembre.
- 1966 *Sessant'anni di pittura del prof. Luigi Pizzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 29 novembre.
- 1966 A. VLAG, *Nasce la nuova pittura nel ritiro di Burano*, in *Alto Adige*, Bolzano, 6 dicembre.
- 1967 C. PACHER, *Luigi Pizzini*, catalogo mostra, Riva del Garda.
- 1967 C. MUNARI, *Gli artisti di Cà Pesaro*, ed. Manfrini, Rovereto.
- 1967 *Pittori contemporanei*, catalogo mostra, Monza.
- 1967 L. MENAPACE, *Successo di Luigi Pizzini alla collettiva di Monza*, in *La provincia pavese*, Pavia, 20 gennaio.
- 1967 L. MENAPACE, *Pizzini a braccetto con Sironi e De Pisis*, in *L'Adige*, Trento, 20 gennaio.
- 1967 C. PACHER, *Mostra nazionale di pittura premio Trento*, catalogo mostra, Trento, ottobre.
- 1967 M. PORTALUPI, *In mostra a Trento la seconda avanguardia*, in *La Notte*, Milano, 27 ottobre.
- 1967 R. SANDRI, *All'insegna dell'arte giovane la II edizione del Premio Trento*, in *L'Adige*, Trento, 12 ottobre.
- 1967 *Il Premio Trento*, in *Alto Adige*, Trento, 12 ottobre.
- 1967 *Galleria del Premio Trento. Luigi Pizzini*, in *Il Gazzettino*, Venezia, 22 novembre.
- 1967 *Biennale Nazionale di pittura e scultura Premio Bolzano*, catalogo mostra, Bolzano.
- 1968 C. LEVI, *Rassegna di arti figurative e di architettura della Venezia Giulia e della Venezia Tridentina*, catalogo mostra, Roma.
- 1968 R. SANDRI, *Luigi Pizzini quasi un eremita in una torre di fronte al lago*, in *L'Adige*, Trento, 4 giugno.
- 1971 *Collettiva di artisti rivani*, in *L'Adige*, Trento, 27 aprile.
- 1971 C. PACHER, *10 x 10 pittori ed incisori trentini del XX secolo*, catalogo mostra, Trento.
- 1971 M. PEZZOTTI, *La mostra dei trentini a Roma*, in *L'Adige*, Trento, 13 giugno.
- 1971 *I drappi di S. Vigilio*, in *Alto Adige*, Bolzano, 20 giugno.
- 1973 *Mostra regionale del S.I.A.B.A.*, catalogo mostra, Riva del Garda.
- 1977 C. PACHER, *È morto a Riva Luigi Pizzini, uno dei fondatori di Burano*, in *L'Adige*, aprile.
- 1978 C. PACHER, *Pittura come memoria poetica del reale*, catalogo mostra, Riva del Garda, dicembre.
- 1979 L. SERRAVALLI, *C'è un Pizzini segreto*, in *L'Adige*, Trento, 6 luglio.
- 1979 R. SANDRI, *La sua opera non si disperda*, in *L'Adige*, Trento, 6 luglio.
- 1979 *La mostra di Luigi Pizzini*, in *Notiziario del Comprensorio Alto Garda e Ledro*, Riva del Garda, agosto.
- 1979 *Doveroso omaggio di Riva al pittore Luigi Pizzini*, in *L'Adige*, Trento, aprile.
- 1979 C. GALASSO, *Inaugurata a Riva la rievocativa di Luigi Pizzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 18 aprile.
- 1979 C. GALASSO, *Riva ricorda Luigi Pizzini*, in *Alto Adige*, Bolzano, 26 maggio.
- 1979 *L'omaggio della città alla figura di Pizzini*, in *L'Adige*, Trento, 8 aprile.
- 1979 *Mostra di Pizzini, vernice oggi in Rocca*, in *Alto Adige*, Bolzano, aprile.
- 1979 *Riva celebra Luigi Pizzini*, in *L'Adige*, Trento, 14 aprile.
- 1979 A. MOZZAMBANI, *Omaggio a Luigi Pizzini*, in *Il Garda*, n. 19, 1 luglio.
- 1982 L. MENAPACE, *Luigi Pizzini, in Il cammino dell'arte nel Trentino*, ed. Saturnia, pp. 153-154, Trento.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI GENNAIO 1991
A TRENTO CON I TIPI DELLA
TIPOLITOGRAFIA EDITRICE

TEMI

